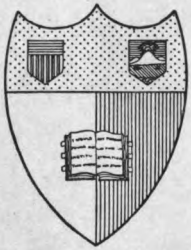
RINGKÄMPFE.

Ernst Eckstein.

Cornell University Library
PT 1855.E4R5
Ringkampfe;
3 1924 026 173 603
olin



Cornell University Library
Ithaca, New York

FROM THE
BENNO LOEWY LIBRARY

COLLECTED BY
BENNO LOEWY
1854-1919

BEQUEATHED TO CORNELL UNIVERSITY

The date shows when this volume was taken.

HOME USE RULES

All books subject to recall

All borrowers must register in the library to borrow books for home use.

All books must be returned at end of college year for inspection and repairs.

Limited books must be returned within the four week limit and not renewed.

Students must return all books before leaving town. Officers should arrange for the return of books wanted during their absence from town.

Volumes of periodicals and of pamphlets are held in the library as much as possible. For special purposes they are given out for a limited time.

Borrowers should not use their library privileges for the benefit of other persons.

Books of special value and gift books, when the giver wishes it, are not allowed to circulate.

Readers are asked to report all cases of books marked or mutilated.

Do not deface books by marks and writing.

PT.
1855
E4
R5

Ringkämpfe.

Ringkämpfe.

Kleine Essays

von

Ernst Eckstein.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Friedrich,
K. K. Hofbuchhandlung.
1886.

CORNELL
UNIVERSITY
LIBRARY

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

I.	Aesthetische Heuchelei	1
II.	Betrachtungen eines Mißvergnügten	16
III.	Die Tyrannis der höheren Tochter	27
IV.	Der historische Roman	42
V.	Ueber Zeit- und Localton	61
VI.	Deutsche Literatur im Auslande	80
VII.	Die Gefahren der Poesie	98
VIII.	Französische Ueberlegenheit	113
IX.	Wir Barbaren	130
X.	Publikum und Kritik	146
XI.	Literarische Meteore	161
XII.	Verborgene Strömungen	175
XIII.	Empor- und Herabkömmlinge im Sprachschatze der Nationen	186
XIV.	Vom Werthe des Komischen	204
XV.	Abschieds-Grüße	215
XVI.	Ueber Philisterei	228
XVII.	Meine Begegnung mit der Mouche	239

I.

Aesthetische Heuchelei.

Die Heuchelei — diese Huldigung des Lasters an die Adresse der Tugend, wie Larochefoucauld sie genannt hat — existirt nicht nur auf dem Gebiete der Sittlichkeit, sondern auch auf dem des künstlerischen Geschmacks; wie es denn nicht nur eine moralische, sondern auch eine ästhetische Scham giebt.

Der moralisch Feinfühlige erröthet bei dem Gedanken, nicht gut zu sein; der ästhetisch Feinfühlige bei dem Gedanken, nicht schön zu sein; wobei natürlich die leibliche Schönheit nicht in Betracht kommt, sondern die geistige, — d. h. jene Eigenschaften, die in ihrer höchsten Vollendung das ausmachen, was man schlechthin als eine schöne Seele bezeichnet. Der moralische Heuchler erborgt sich, bei innerer Schlechtigkeit, die Maske des

Sittlich-Guten, der äſthetiſche Heuchler, bei innerer Philiſtroſität, die Maske des Schönheitsſinns. Der Eine heuchelt Charakter, der Andere Verſtändniß. Der Eine prunkt mit dem, was er angeblich thut; der Andre mit dem, was er angeblich fühlt.

Die äſthetiſche Heuchelei, die alſo, der Wahrheit zuwider, den Schein erwecken will, als ſei das Schöne in Kunſt und Natur dem Heuchler Lebensbedürfniß, als theile er die Veranlagung der Geiſtig-Bevorzugten, die ſich am Auserleſenen und Höchſten erbauen, dieſe Heuchelei des Geſchmacks iſt in den Kreiſen der Halb- und Viertels-Gebildeten mindeſtens eben ſo ſehr verbreitet, als die moraliſche. Ja, ſelbſt die Voll-Gebildeten ſtehn in gewiſſen Fragen unter dem Bann einer Unaufrichtigkeit, deren Folgen für das Gedeihen der Kunſt und der Literatur keineswegs günſtig zu nennen ſind. Es giebt Kunſt- und Literatur-Producte, die faſt ausſchließlich von dem Wellen- und Wogengang einer univerſellen äſthetiſchen Heuchelei getragen werden und ſchleunigſt zu Grunde gehn würden, wenn der Muth einer ſelbſtändigen Meinung verbreiteter wäre.

Die luſtigſte und effektvollſte aller Satiren auf

die äſthetiſche Heuchelei iſt das drollige Märchen von den neuen Kleidern des Königs, das, urſpünglich aus orientaliſcher Quelle gefloſſen, in Spanien heimiſch ward, bis es zuletzt von dem däniſchen Dichter Anderſen die uns geläufig gewordene Form erhielt.

Zwei Betrüger — um uns die Fabel hier kurz in's Gedächtniß zurückzurufen — kommen an den Hof eines Herrſchers und vermeſſen ſich, Sr. Majeſtät aus Gold, Seide und anderen koſtbaren Stoffen ein Kleid zu weben, das ſeines Gleichen nicht haben ſolle vom Aufgange bis zum Niedergange. Neben hundert ſonſtigen Vorzügen werde das wunderſame Gewebe noch die Eigenſchaft haben, daß nur die begabten Menſchen im Stande ſein würden, es wahrzunehmen, während die Dummköpfe Nichts, abſolut Nichts zu erblicken vermöchten.

Der König, hocherfreut, auf dieſe Weiſe nicht nur ein Prachtgewand allervornehmſter Qualität, ſondern dazu ein unfehlbares Mittel zur Prüfung ſeiner Hofbeamten, Rathgeber und Bedienſteten zu erwerben, geht auf den Handel ein und die Schwindler weben drauf los, — d. h. ſie ſchaffen die werthvollen Materialien

bei Seite, und geberden ſich vor dem leeren Webſtuhl, als arbeiteten ſie im Schweiß ihres Angeſichts.

Der König will nach einigen Tagen das emſig fortſchreitende Werk in Augenſchein nehmen, tritt zu den Gaunern heran, — und erſchrickt zu Tode, als er Nichts, abſolut Nichts erblickt. „Ich wäre alſo ein Dummkopf?“ fragt er ſich insgeheim. „Entſetzlich! Doppelt entſetzlich bei meiner Stellung als Fürſt!“ Gleichzeitig aber faßt er den reſignirten Entſchluß, ſein Unglück mannhaft zu tragen, und thunlichſt geheim zu halten. Er lobt alſo, was das Zeug halten will: die ſtilvolle Compoſition, die zarten Deſſins, das warme, prächtige Colorit, und greift mit Begierde Alles auf, was die Schwindler ihm vorſchwatzen. Mitunter will es ihm ſcheinen, als ſei der Webſtuhl nicht nur für ihn, ſondern thatſächlich öde und leer. Sofort aber unterdrückt er dieſen Gedanken, und müht ſich in verdoppelten Lobeshymnen.

Wie ihm, ergeht es natürlich ſämmtlichen Prinzen und Prinzeſſinnen, allen Würdenträgern des Reiches, allen Beamten und Schranzen bis herab zu den Thürſtehern und Lakaien; keiner jedoch wünſcht für dumm

zu gelten, und so stoßen sie unisono in's Horn der Bewunderung, heucheln Compositions-Genüsse, Dessin-Freuden und Colorit-Verzückungen ganz wie der König, und trösten sich im Stillen mit dem Gedanken, daß die betrübsame Thatsache ihrer Dummheit geheim bleibe.

Endlich, als der Fürst, vom Scheitel bis zu den Zehen in Kleider gehüllt, die aus besagtem unsichtbaren Stoffe gefertigt sind, bei einem festlichen Aufzuge durch die Straßen reitet, und auch dem Publikum der Reichshauptstadt nun Gelegenheit bietet, Ekstase über das herrliche Nichts zur Schau zu tragen — endlich in diesem höchsten Stadium der allgemeinen Verrücktheit fällt das erlösende Wort. Ein Schusterjunge, dem blitzwenig daran gelegen ist, ob die erlauchte Gesellschaft ihn für dumm hält oder nicht, traut seinen Augen mehr, als dem Gefasel seiner halb übergeschnappten Mitmenschen, — und so ruft er denn kaltblütig in die verlogne Komödie hinein: „Aber er ist ja nackt!" Das kühne („pietätslose"!) Wort findet erst bei Einzelnen, dann bei einer immer wachsenden Anzahl sonst vernünftiger Leute, die nur vorübergehend dem Banne der ästhetischen Heuchelei erlegen

waren, lebhaften Anklang, — und ehe es Abend wird, ſind die beiden Schwindler entlarvt.

In der Novelle des Spaniers handelt es ſich nicht um die geiſtige Beſchränktheit, die ſich durch das Nicht-Wahrnehmen der angeblichen Gewebe verrathen ſoll, ſondern um die Illegitimität der Geburt. Die Idee iſt natürlich dieſelbe; — legitim geboren, d. h. wahrhaft ein Sohn Apollo's, iſt nur Derjenige, der das Schöne erkennt und würdigt.

Auf der Herrſchaft einer univerſellen äſthetiſchen Heuchelei beruht, wie ſchon angedeutet, der Ruhm zahlreicher Kunſtwerke aus allen Gebieten. — Nicht nur der banauſiſche Unverſtand, nein, auch der wirklich empfängliche Menſch bleibt dieſen Schöpfungen gegenüber kalt und theilnahmlos: wenige aber beſitzen den Muth, dieſe Thatſache unverblümt auszuſprechen. Man verbarrikadirt ſich hinter ſinnloſe Allgemeinheiten; man rühmt die „machtvolle Compoſition", ganz wie der König des Märchens; man kaut die unverwüſtliche Phraſe von der „Größe der Weltanſchauung", die — dem Eber des germaniſchen Walhalla-Schmauſes vergleichbar — ſtets wieder nachwächſt, ſo oft auch

Berufene wie Unberufene daran herumgewüthet; man murmelt etwas Gewichtig-Vieldeutiges durch die Zähne, — oder: man schweigt.

Ganz besonders hartnäckig erweist sich diese Herrschaft der Lüge da, wo es sich um das Werk eines Schöpfers handelt, dessen großartige Genialität außer Frage steht. Als ob vermöge dieser gewaltigen Künstlerkraft nun auch nothwendig Alles, was der Meister hervorgebracht, mit dem Scheitel die Sterne berühren müßte! Als ob nicht selbst in einer Leistung, die zu verwerfen ist, die Größe des schaffenden Genius greifbar zu Tage treten könnte!

Wie viele Beschauer z. B. der weltberühmten „Nacht" Michel-Angelo's geben der Wahrheit die Ehre? Wie viele sprechen es redlich aus, was Alle empfinden: daß dieses schlafende Mannweib mit der colossalen Muskulatur, mit den häßlichen Brüsten, mit der nahezu unmöglichen Stellung ꝛc. trotz der Meisterschaft, die sich in hundert Zügen bekundet, fast antipathisch ist? Und doch muß es gesagt werden: diese „Nacht" ist nicht schön! Alle verzückten Verse der Zeitgenossen, deren Lob sich übrigens vornehmlich auf die höchst

virtuose Darstellung des Schlummers, minder auf die leibliche Erscheinung bezieht, können uns die Thatsache nicht bemänteln: dieses schlafende Weib hat mit dem idealen Typhus der Gattung absolut nichts gemein. Entweder ist Alles das hinfällig, was wir beim Anblick der milonischen Aphrodite und ihrer leuchtenden Schwestern — der Mediceerin, der Venus von Capua, der Göttin vom Capitol ꝛc. — jemals empfunden haben: oder die „Nacht" Michel-Angelo's widerstrebt dem Urbild weiblicher Schönheit, — auch dem der strengsten und würdigsten, wie sie in Hera verkörpert wird. Von der hoheitsvollen Statue des Louvre's bis zu der lieblichreizenden Mädchengestalt der Florentiner „Tribuna" ist ein weiter Schritt; trotz dieser Verschiedenheit repräsentirt die milonische wie die medicäische Venus jede in ihrer Art ein Vollendetes: sie geben jede ein idealschönes Weib, nur aus wesentlich anderm Gesichtspunkt. Sie widersprechen sich nicht. Beiden dagegen widerspricht die „Nacht" Michel-Angelo's geradezu unversöhnlich. — Man empfindet dies instinctiv: aber auch im Einzelnen läßt es sich nachweisen. Da nun kein innerer Grund diese Unschönheit nöthig erscheinen

läßt — wie etwa, wenn der Künstler eine Parze dargestellt hätte, — ein schönes Weib als Personification der friedenspendenden, alle Sorgen und Kämpfe lösenden Nacht vielmehr geradezu erforderlich war, so hinterläßt der Anblick des gefeierten Kunstwerkes, trotz der Bewunderung für Dies und Das, eine Empfindung der Dissonanz, des nagenden Widerstrebens, kurz eine antipathische Regung, die aus Furcht vor den Zionswächtern der Kunstgeschichte mit gewohnter ästhetischer Heuchelei verhehlt oder bestritten wird.

In größerem Maßstabe noch wirkt die ästhetische Heuchelei auf dem Gebiete der Dichtkunst. — Nachgerade könnte man aus den Dichtwerken, die officiell bewundert, insgeheim aber selbst von den Besten aller Nationen als langweilig perhorrescirt werden, ganze Bibliotheken herstellen. — Oft ja mag diese Langweiligkeit eine wesentlich subjective sein, weil uns Bürgern des neunzehnten Jahrhunderts die actuellen Beziehungen fehlen, die z. B. gewisse Fest- und Siegesgesänge Pindars für die Hellenen so äußerst interessant machten. Aber sie ist doch nun mal faktisch vorhanden, und somit berührt es komisch, wenn man das

Horaziſche „Pindarum quisquis studet aemulari...“, das ſchon damals ein wenig affectirt klang, neuerdings als Dogma verkünden hört.

Wenn ein Dichtwerk uns zeitlich oder ſachlich ferne genug liegt, wie die Geſänge des Pindar, Klopſtock's „Meſſiade“ und ähnliche um ihrer ſelbſt willen kaum noch geleſene Schöpfungen, — dann wagt ſich die ehrliche Herzensmeinung hier und da noch an's Licht; ja, es kann Mode werden, hier, wo es koſtenfrei zu bewerkſtelligen iſt, eine gewiſſe Aufrichtigkeit zu heucheln.

So läßt man ſich heutzutage, wenn man zu inſinuiren wünſcht, man fühle ſich frei von den Lehrſätzen der literargeſchichtlichen Tradition, gelegentlich einige Witze über die oben genannte „Meſſiade“ zu Schulden kommen, wiewohl durchaus nicht Alles in der „Meſſiade“ langweilig iſt.

Das erinnert an die Politik deſpotiſch regierter Staaten, die allenthalben die Freiheit ſchroff unterdrückt, und nur ab und zu auf irgend einem obſcuren Special-Gebiet eine kleine Renommir-Freiheit duldet, etwa im Punkte der Polizeiſtunde oder in der Nachſicht gegen die Exceſſe der Tingeltangel.

Um so übler ist's nachher mit der Freiheit auf den großen Gebieten der bürgerlichen und staats-bürgerlichen Existenz bestellt. Ohne Gleichniß geredet: um so rücksichtsloser dominirt die ästhetische Heuchelei überall da, wo man glaubt, das Bewundern gehöre zu den Kriterien wirklicher ästhetischer Bildung.

Das Dogma der Classicität — dieser Fluch jeder gedeihlichen Literatur-Entwickelung — ist eine Folge dieser trübseligen Unehrlichkeit. Die Kunstrichterschaft wie das „höher gebildete Publikum" glaubt sich ein Air zu geben, wenn es die Größen der Literargeschichte auf Kosten der Mitlebenden vergöttert; was unter den Augen einer so traurigen Mitwelt entsteht, kann ja unmöglich an die Erhabenheit selbst der halb- und viertelswerthigen Schöpfungen früherer Epochen heran-reichen. Das ist nun einmal die Ansicht, die sich, gleichviel aus welchen Gründen festgesetzt hat, — und die ästhetische Heuchelei, die ihr äußerlich eine colossale Majorität verschafft, hindert ihr Aussterben.

Die ästhetische Heuchelei bekundet sich auch im Tadeln. Eine Komödie, die ihm wirklich gefallen hat, wird von dem ehrlichen Herrn Beschauer oft nur um

deswillen absprechend beurtheilt, weil der Mann, einem Zug der literarisch-kritischen Mode folgend, sich äußerst bedeutend vorkommt, wenn er das „lustige" Genre, im Gegensatz zur „ächten" dramatischen Poesie, zur Tragödie nämlich, für Schund erklärt. Je draftischer die Wirkung, um so spöttischer das Verdict. Es wäre ja unter der Würde eines wahrhaft gebildeten Menschen, derartige Possenspiele, bei denen man perpetuirlich lachen und jodeln muß, ästhetisch gelten zu lassen. Im Herzen windet man dem „Raub der Sabinerinnen" die Siegeskrone; äußerlich aber nimmt man mit süffisanter Beschränktheit die Miene an, als stehe man hoch, hoch über dem geistigen Niveau des Derb-Drolligen, als verachte man jeden Staatsbürger, dem die „Braut von Messina" und Lessing's „Emilia Galotti" nicht jährlich sechsmal durch die bewundernde Seele ziehe, — ja, als verachte man sich selber ein wenig, daß man's gewagt habe, so im schreienden Widerspruch mit seinen ureigensten Kunstbedürfnissen einen Parquetplatz behufs Inspicirung eines „völlig werthlosen Machwerks" mit gutem Geld zu bezahlen. Für die drei Mark hätte man doch etwas „Classisches"

anſehen können! Allerdings, — man hat's nur der Curioſität halber ſich geleiſtet! Man wollte ſich aus eigner Anſchauung überzeugen, wie tief der Geſchmack des Publikums von heute geſunken iſt!

Hat uns die Heuchelei des Lobens mit dem unglückſeligen Dogma der Claſſicität beſchenkt, ſo verdanken wir der noch widerlicheren Heuchelei des Tadelns die unglaubliche Mißachtung des Komiſchen und Humoriſtiſchen. Würde es Mode, das Aecht-Poſſenhafte — (das ganz die gleiche künſtleriſche Berechtigung hat, wie das Fein-Komiſche, das Ernſthafte und das Tragiſche) — ariſtophaniſch zu finden, ſo würden ſich in der Schaar der begeiſterten Zujauchzer weit mehr Aufrichtige befinden als jetzt in der Schaar der Claſſicitäts-Schwärmer; denn gerade das Draſtiſche hat — im Gegenſatz zu dem Fein-Komiſchen — ein großes wirkliches Publikum. So aber herrſcht eine abgeſchmackte „Verſchämtheit", die ſchwer auf der Hervorbringung laſtet; denn das Bewußtſein, von der Majorität ſeiner Mitbürger für eine Art Clown gehalten zu werden, kann die ſchöpferiſchen Talente des Poſſendichters unmöglich in lebhaftere Action verſetzen.

Selbst Fritz Reuter, der neben dem Derb-Drolligen auch das Fein-Komische und das Gemüthvoll-Humoristische cultivirt, wäre niemals zu einem so durchschlagenden Erfolge gelangt, wenn nicht die Schwierigkeiten der niederdeutschen Mundart Wasser auf die Mühle des oberdeutschen Bildungsphilisters gewesen wäre. Was man so, im Anfang wenigstens, beinah' studiren mußte, das trug für diesen Standpunkt die Gewähr einer gewissen Solidität in sich, — und es machte sich so famos, wenn man die Frage: „Was? Sie verstehen Fritz Reuter?" mit einem souverän gelächelten „Gewiß!" beantworten konnte. Man las ihn „ganz bequem", bekundete so ein „unverkennbares Sprachtalent", und erregte den Neid der Ungeübten, die natürlich das mecklenburgische Platt nicht viel besser capirten, als Holländisch oder Dänisch; denn das heißt noch nicht lesen, wenn man hier und da zwischen vielem Unbegriffnen ungefähr ahnt, was der Dichter gewollt hat.

Die grandioseste Heuchelei — weil sie dort am wenigsten controlirbar ist — waltet auf dem Gebiet der Musik ob. Was da zwischen Nordmeer und Alpen

jahraus jahrein zusammengelogen wird, ist geradezu haarsträubend. Die Musikheuchelei im heiligen römischen Reiche deutscher Nation ist ein zu bedeutender Factor unsres Culturlebens, um so anhangsweise erörtert zu werden. Sie verdient ein besondres umfangreiches Capitel. Hier genüge der trauernde, schmerzlich bewegte Hinweis . . .

II.

Betrachtungen eines Mißvergnügten.

Von Zeit zu Zeit findet ſich unter den Kunſt-Notizen der Tagesblätter ein Entrefilet im Stile des folgenden:

„Der gefeierte Heldentenor Schmelzle tritt am 20. d. M. eine längere Tournée durch die Vereinigten Staaten Nordamerika's an. Mr. Skunks, der Impreſario, mit welchem Herr Schmelzle abgeſchloſſen, garantirt ihm für die in Ausſicht genommenen drei Monate November, December und Januar die Minimal-Summe von hundertundfünfzigtauſend Dollars."

„Dumm, wie ein Heldentenor" — ſo lautet eine geflügelte Redensart, die irgend ein literariſcher Läſtermund der deutſchen Reichshauptſtadt in Umlauf geſetzt hat. Nun, es iſt wahr, es giebt Heldentenöre,

denen die Signatur „Alltagsmensch“ mit geradezu erschreckender Lesbarkeit auf die Stirne geschrieben steht, Heldentenöre fast ohne Persönlichkeit, die sich lediglich aus den stereotypen Bewegungen einer mechanisch angelernten Mimik zusammensetzen, Heldentenöre, die mit ähnlicher Geistlosigkeit auf die Impulse einer dramatischen Situation reagiren, wie die Schenkelmuskeln des Frosch-Cadavers auf den Strom der elektrischen Batterie. So dumm aber ist kein Heldentenor — selbst nicht der ausgesprochenste Virtuose jenes bornirt-süffisanten Hoheitsblickes, der so viele von ihnen charakterisirt — so dumm ist keiner, daß er nicht vollauf begriffe, wie sehr es zweckmäßig ist, den vermeintlichen „Kunstsinn“ des Publikums bis an die Grenze der Möglichkeit in Contribution zu setzen.

Der Eine Zug von Intelligenz rettet sie; ihre culturgeschichtliche Mission scheint auf diese Weise gründlich gewahrt; wer die Einseitigkeit, die Beschränktheit, die Verlogenheit nach Kräften mit Geldstrafen belegt, der hat Anspruch auf unsere leidenschaftlichen Sympathieen.

Hundertundfünfzigtausend Dollars! Und Geibel,

der im Grund seiner Seele mehr Wohllaut und einen höheren Reichthum an Melodieen getragen, als all' diese Heldentenöre zusammengenommen? Wie hoch beziffert sich das Interesse der kunstverständigen Menschheit an seinen Leistungen? Was? Und Heinrich Leuthold, der volltönige Herzensbeweger, der nach jahrelangem vergeblichen Ringen dem Wahnsinn verfiel, und elend im Irrenhause zu Grunde ging?

Hundertundfünfzigtausend Dollars! Ein Drittel dieser Summe würde genügt haben, zwei, drei schöpferische Talente, wie Leuthold, vor dem Untergang zu bewahren, und so der Menschheit eine Reihe unsterblicher Meisterwerke zu sichern, deren sie nun entrathen muß!

Welch' entsetzlicher Widerspruch! Hier die Vergeudung um eines Genusses willen, der mit dem Augenblicke dahinschwindet; dort das elende Knausern und Kargen, die herzlose Pfennigfuchserei, da es sich doch um Bleibendes — und wahrlich um Höheres handelt! Die nämliche bildungsfrohe Gesellschaft, die Millionen übrig hat für ihre Heldentenöre, spielt bei den Werken ihrer Poeten und Denker den schäbigen Harpagon. Man kann ein Krösus sein an Ideenfülle,

an Großartigkeit der Gestaltungskraft, an Feuer und Phantasie — und dennoch ein Bettler bleiben: aber man braucht nur kunstvoll trillern zu können, um mit allen Reichthümern der Welt überhäuft, um leidenschaftlich verehrt, um bis zur Narrheit bewundert zu werden. Die glückliche Veranlagung der Stimmbänder wiegt also schwerer in der Werthschätzung der Nationen, als die glückliche Veranlagung des Gehirns, dessen Structur doch den Menschen erst wahrhaft zum Menschen macht; — schwerer als die schöpferische Potenz, durch die der Mensch sich der Gottheit nähert!

Die Sache ist auf den ersten Blick geradezu unbegreiflich. Und doch erklärt sie sich leicht, sobald man das Publikum etwas gründlicher auf seine wahre Eigenart geprüft.

Es wäre nämlich ein bedenklicher Irrthum, wollte man glauben, das, was die ungeheure Majorität in die Opernhäuser und Concertsäle treibt, sei das künstlerische Interesse. Das gilt nur von einer verschwindenden Minorität. Die meisten Menschen kennen nur Ein Interesse: das sinnliche. Dies gilt zunächst buchstäblich, und bezieht sich sonach auf die einseitigen

Sympathieen der Maſſe für alles, was die Sinne erregt und befriedigt; dann aber auch, weiter gefaßt, auf den rohen, mit dem Weſen der Kunſt in keiner Berührung ſtehenden Zeitvertreib. Ganz beſonders jedoch ſchwärmt dieſe Majorität für Alles, was neben ſonſtigen ihr willkommenen Vorzügen die ſchätzbare Eigenſchaft hat, ſie der Nothwendigkeit des Denkens zu überheben. — Von Zeit zu Zeit überläßt ſich auch der geiſtig begabte Menſch mit beſonderem Wohlgefühl einem Natur- oder Kunſteindrucke, der das Individuum gleichſam ganz in Empfindung auflöſt, einer Kunſt, bei welcher uns, wie Paul Heyſe ſagt, die Gedanken vergehen; das grundſätzliche Perhorresciren aber des discurſiven Denkens, ſoweit daſſelbe nicht dem Erwerb dient, — die Antipathie gegen jedes geiſtige Mitſchaffen beim Genießen — das charakteriſirt den intellectuellen Pöbel.

Exiſtirt nun eine Gattung der Kunſt, die vermöge des von ihr verwendeten Materials einmal den Sinnen unmittelbar ſchmeichelt, zweitens aber das Denken ſo gut wie gar nicht in Anſpruch nimmt, ſo läßt ſich a priori vermuthen, dieſe Kunſt werde

unter sämmtlichen Concurrentinnen die größte Volksthümlichkeit besitzen. — Das gilt denn thatsächlich von der Musik, und innerhalb der Musik vom Gesang, der durch die Einfachheit seiner Mittel und durch das Mit-Hereinspielen des Persönlichen, Individuell-Sinnlichen über die complicirtere Instrumentalmusik den Sieg davon trägt.

Man verstehe nicht falsch! Wir wollen das Kunst- und Naturschöne, das uns der Sänger bietet, durchaus nicht in Abrede stellen. Dies Unterfangen wäre geradezu lächerlich, denn die positive Wirkung liegt vor, und kein empfängliches Herz wird sich dem Eindruck der menschlichen Stimme, wenn sie mit echter Empfindung unverkünstelten Wohllaut ertönen läßt, fühllos verschließen können. Wir bemühen uns nur, eine Thatsache zu erklären, die sonst geradezu unerhört wäre: die Thatsache nämlich, daß die höhere Kunst mühsam ihr Dasein fristet, während die minderhohe verwöhnt und verhätschelt wird bis zum beginnenden Unverstand.

Wer daran zweifelt, daß die Musik zunächst durch die Macht des Naturschönen, und erst in zweiter

Linie als Kunſtſchönes wirkt, der möge ſich in's Gedächtniß rufen, daß harmoniſch gegliederte Töne ihren Effect auf Individualitäten ausüben, bei denen auch die dämmerndſten Schatten künſtleriſchen Verſtändniſſes nicht vorausgeſetzt werden können. Nicht nur Kinder im allerzarteſten Alter, nicht nur Wilde, nicht nur Cretins, nein, ſogar Thiere unterliegen dem allgewaltigen Zauber des ſinnlichen Wohllauts, wie denn bekanntlich die Araber ihre müde gewordenen Kameele durch den Klang eines Inſtrumentes zu neuer Leiſtungsfähigkeit anfeuern. Nur geben ſich dieſe müde gewordnen Kameele nicht für Kunſtkenner aus: das iſt der ganze Unterſchied zwiſchen ihnen und der Mehrheit des Publikums.

Und hier ſtehen wir denn auf dem Punkte, wo der wahnſinige Enthuſiasmus für die Herren von der tönenden Stimmritze begreiflich wird.

Das ächte Verſtändniß für das Kunſtſchöne iſt äußerſt ſpärlich verbreitet. Es wird alſo, um den Forderungen der Mode und des äſthetiſchen Anſtands Genüge zu leiſten, einfach erheuchelt — (vergleiche die Schmerzensrufe zu Anfang dieſes beſchei-

denen Opusculums!). Das aber ist oft mit einem Aufwand von Selbstbeherrschung verknüpft, der die Leute verstimmt. Einer Aufführung des Hamlet oder des Nathan beizuwohnen, bedeutet für zahllose „Kunstfreunde" faktisch eine Tortur; ihre Genußfähigkeit wird so gar nicht davon berührt, daß sie der ganzen Vehemenz ihrer künstlerisch-literarischen Scham bedürfen, um stille zu halten. Sie langweilen sich bis zum Exceß; nur die Furcht, für „ungebildet" zu gelten — Shakespeare! Lessing! — giebt ihnen die nöthige Spannkraft. Dieses Publikum nun, das so oft ästhetisch zu heucheln hat, freut sich im tiefsten Grund seiner Seele, wenn sich ihm endlich einmal die Möglichkeit bietet, etwas laut bewundern zu dürfen, was ihm wirklich sympathisch ist, sympathisch eben vermöge der Allgewalt des sinnlichen Reizes. Bei seiner Vergötterung der Heldentenöre kann das Publikum seinem wahren Instinkt — der Freude am Sinnlichen — treu bleiben, und doch dabei sein künstlerisches Gewissen befriedigen. — Schwärmt der ehrsame Bürger für die angenehmen Molecularbewegungen, die ein herrliches Bier in den Geschacksnerven erzeugt, so läuft er Ge-

fahr, für „materiell“ und „banal“ zu gelten; ſchwärmt er für die roſigen Lenzgefühle, die der Kuß blühender Mädchenlippen hervorruft, ſo riskirt er den Vorwurf der Lüſternheit; jauchzt er dagegen beim wonneſamen Vibriren ſeiner Gehörnerven, ſo hat er, abgeſehen von dem poſitiven Genuß, das angenehme Bewußtſein, für einen äſthetiſch-feinſinnigen Menſchen zu gelten, ohne doch Qualen zu leiden, wie bei der Aufführung eines klaſſiſchen Trauerſpiels. Dem Künſtler nun, der Solches zu bieten weiß, zollt man inſtinktiv eine Fülle des Dankes, die um ſo üppiger ſprudelt, je ſchwerer die Nothwendigkeit jener äſthetiſchen Heuchelei auf der Seele gelaſtet. Demgemäß ſetzt ſich die Majorität der ſinnloſen Geſangsenthuſiaſten geradezu aus Leuten zuſammen, denen jedes ächte Verſtändniß abgeht. Ein ganz geringer Procentſatz bewundert das künſtleriſche Moment im Vortrag; ein noch geringerer das künſtleriſche Moment im Vorgetragenen.

Nun verſtehen wir auch, warum der nämliche Menſch, der fünf, ſechs Mark als Preis für ein werthvolles Buch exorbitant findet, keine Sekunde lang zögert, das Doppelte für ein Concertbillet auszugeben.

— Dem reinen Gedanken, diesem ohnehin lästigen, überflüssigen Kameraden, bringt man nicht gerne ein Opfer; auch nicht der denkenden Phantasie, denn auch diese erhebt unangenehme Ansprüche an die Bequemlichkeit. Zehn Mark aber für ein Diner hat man allemal übrig — und was man dem Gaumenschmause bewilligt, das gönnt man doppelt freudig dem Ohrenschmaus, da sich bei diesem die oben geschilderten Nebenvortheile herausstellen. — Wären diese Nebenvortheile mit dem Diner verknüpft, so wäre Diniren künftig die populärste und am meisten vergötterte Kunst. Macht es zur Mode, auserlesene Menus aus ästhetischen Gesichtspunkten durchzuspeisen, — gebt den Leuten die Möglichkeit, von der stimmungsvollen Composition des Ragoûts, von der classischen Structur der Pasteten und dem stilgerechten Arom des Fruchteises zu faseln, so wird vom Nordmeer bis zu den Alpen unter der heuchlerischen Maske des Kunstinteresses — sit venia verbo — gefressen werden, daß es nur so eine Art hat! Jede Indigestion gilt alsdann für ein Zeugniß artistischen Hochsinns; jeder Katzenjammer für die leuchtende Aureole des Auserwählten. Hübschen

Köchinnen wird man die Pferde ausſpannen; verdienſtvolle Saucenkünſtler werden in Lorbeer erſticken; Paſtetenbäcker und Rôtiſſeurs geben Gaſtrollen zu tauſend Dollars den Abend.

Ja, es iſt etwas Schönes um die Gnade Apollos!

III.

Die Tyrannis der höheren Tochter.

Die bildende Kunſt, zumal die Plaſtik, iſt die Kunſt des Seins, — im Gegenſatz zur Muſik und ganz beſonders zur Poeſie, die ſich als Künſte des Werdens bezeichnen laſſen. Aus dieſer innern Verſchiedenheit ergiebt ſich naturgemäß eine Verſchiedenheit der Themata. Wenn das Schöne das letzte Ziel aller Kunſt iſt, ſo wird die Plaſtik vornehmlich dazu berufen ſein, das Schöne ohne Brechung und Trübung darzuſtellen. Denn da ſie gleichſam das nunc stans verkörpert und den Augenblick zur Ewigkeit umwandelt, ſo kann ſie nicht ſchildern, wie ſich das Schöne im Kampf mit dem Häßlichen aus dem Zuſtande ſeiner Trübung zur Klarheit und Vollendung emporarbeitet, ſie kann nicht ſchildern, was die Aufgabe der Poeſie iſt: den allmäligen Triumph des Schönen über ſeine

feindliche Negation. Wer sonach aus der selbstverständigen Thatsache, daß die Bildhauerkunst — (dafern sie Einzelfiguren darstellt, nicht aber durch die Schaffung der Gruppe sich dem Drama nähert) — dem Häßlichen abhold ist und, mit der einzigen Ausnahme der gewollten Komik, das Schöne als einzig würdiges Objekt anerkennt —: wer aus dieser Thatsache den Schluß ziehen wollte, die Poesie, wenn sie das Häßliche, das Nichtseinsollende in den Bereich ihrer Schöpfungen ziehe, wandle auf Irrwegen, der würde nur den Beweis liefern, daß er den oben erwähnten Unterschied zwischen dem Wesen der beiden Künste durchaus mißversteht. Mit Recht dürfte man einen Plastiker, der eine runzelige Parze in der olympischen Nacktheit der mediceäischen Venus darstellen wollte, für das Opfer einer Geschmacksverirrung halten: aber die Gruppe schon, dafern sie in einer ihrer Figuren das Schöne anstrebt, gestattet für Nebenfiguren die mit der Schönheit im Conflikt liegende Häßlichkeit, und bestünde dieser Conflikt nur in dem ästhetischen Gegensatz, der das Häßliche zur Folie des Schönen macht. Die greuliche Mißgestalt eines geblähten Wurms um

seiner selbst willen darzustellen, wird keinem Plastiker beifallen; meißelt er uns aber die schöne Andromeda, wie sie, an den Felsen geschmiedet, vor der Wuth des Drachen die verzweifelten Blicke senkt, so erscheint das an sich unschöne Thier berechtigt.

Was von der plastischen Gruppe gilt, die doch immer, wie alle Plastik, nur einen einzigen Augenblick zur Gestaltung bringt und das Vorher und Darnach lediglich ahnen läßt, das gilt in vertausendfältigtem Maßstabe von der Dichtkunst, die uns vermöge der zeitlichen Aufeinanderfolge ihrer Eindrücke durch ein ganzes Labyrinth von Werde-Phasen hindurchführen kann, eh' sie an's letzte Ziel gelangt. Hat also schon das Häßliche, in der angedeuteten Beschränkung, bei der Gruppe des Plastikers seine Berechtigung, so spielt es in den Werken des Dichters eine Rolle von geradezu eminenter Bedeutung. Man darf behaupten: abgesehen von gewissen rein lyrischen Schöpfungen, die nur eine subjektive Stimmung verkörpern, und abgesehen von der Idylle, die durch die Abwesenheit aller Conflikte an die Einzel-Statue des Plastikers erinnert, läßt sich die ächte Dichtkunst ohne den Faktor des Häßlichen

abſolut nicht denken. Was ſollte aus dem Epos, aus der Novelle, aus dem Roman, was vollends aus dem Luſtſpiel und der Tragödie werden, wenn wir das Häßliche eliminirten? Daß es ſich bei der Kunſt des Gedankens nicht ſowohl um das Sinnlich-Häßliche, als um das Sittlich-Häßliche handelt, verſteht ſich von ſelbſt. Das Sinnlich-Häßliche breit auszumalen und durch detaillirte Einzelzüge zu ſchildern, kommt der Dichtkunſt ebenſo wenig zu, wie die detaillirte Beſchreibung des Sinnlich-Schönen, ſo ſehr ſich die Barbarei derartiger Deſcriptionen — der grundlegenden und abſchließenden Erörterung Leſſing's zum Trotz — in den Werken vielgeleſener Autoren neuerdings wieder geltend macht. Nicht das Sein, nicht das Nebeneinander iſt die Domäne des Dichters, ſondern das Werden, das Nacheinander, nicht die Phyſiognomik, ſondern die Schilderung pſychologiſcher Zuſtände, die ſich in Handlung umſetzen. Wenn alſo von dem Häßlichen innerhalb der Dichtkunſt die Rede iſt, ſo denkt man in erſter Linie durchaus nicht an die Vorführung körperlich unſchöner Individuen, deren Häßlichkeit in der Schilderung ja ohnehin nicht an-

nähernd so unmittelbar auf unsere Vorstellung wirkt, wie in der Schöpfung des bildenden Künstlers; man denkt vielmehr an das Ethisch-Verworfene, an das Unsittliche, Verabscheuungswürdige, Verbrecherische, dessen Rolle in der Sphäre der Dichtkunst derjenigen congruent ist, die das Sinnlich-Unschöne in der Sphäre der Plastik spielt.

Die Aufgabe des Poeten läßt sich schlechterdings nur so definiren: daß er gehalten sei, einer schönen Idee durch alle retardirenden Schwierigkeiten hindurch zum Sieg zu verhelfen. Er muß die glänzende Lichtgestalt dieser schönen Idee sich abheben lassen von dem dunklen Hintergrunde des Ethisch-Unschönen; er muß uns bei der Vorführung des Kampfes, den sie mit dem Häßlichen zu bestehen hat, für ihr Schicksal erwärmen und uns mit bangender Sorge erfüllen, sie möchte von der Uebermacht ihrer Gegner erdrückt werden. Ein gestaltendes Dichtwerk *ohne* das Ethisch-Häßliche ist daher ebenso wenig denkbar, wie eine Schlacht ohne den Feind.

Im Großen und Ganzen wird diese Thatsache nicht nur von den Einsichtsvolleren, sondern auch von dem

„großen Publikum“ anerkannt werden. Nur auf einem Gebiet macht ſich die öffentliche Meinung — die intelligente Minorität ſelbſtredend auch hier ausgenommen — einer merkwürdigen Inconſequenz ſchuldig. Es tritt hier nämlich dem erobernden Geiſte des Dichters plötzlich eine ſonderbare Jeanne d'Arc in den Weg, — die Oriflamme der Penſionatserziehung über dem Haupte ſchwingend und das mißverſtandene Citat aus Goethe's Taſſo: „Erlaubt iſt, was ſich ziemt!“ auf den prüde lächelnden Lippen führend. Dieſe Jeanne d'Arc iſt die „höhere Tochter“. Sie überfällt uns mit einer höchſt befremdlichen Zumuthung. Das Ethiſch-Häßliche ſoll innerhalb der Conflikte unſerer Schöpfungen nämlich geſtattet ſein, ſofern es ſich auf diejenigen Paragraphen des Strafgeſetzbuchs bezieht, die von der widerrechtlichen Tödtung, von der Verleumdung, von der Beleidigung, vom Diebſtahl, vom Betrug, von der Unterſchlagung, von der Untreue, vom Meineid und ſonſtigen Nichtswürdigkeiten dieſer Kategorie handeln; es ſoll poetiſch verwendbar ſein, wenn es dem Gebiete jener oft verwerflicheren Schurkereien angehört, für die das Geſetz dem Strafrichter

keine Handhabe bietet. Es soll sich auf jede Art von Grausamkeit, von Liebloſigkeit, von seeliſcher Rohheit erſtrecken dürfen; es soll den ſchwärzeſten Undank, die brutalſte Pietätloſigkeit, den gewiſſenloſeſten, frechſten Verrath umfaſſen: nur das Eine nicht, was die „höhere Tochter" in ihrer Verſchämtheit kaum zu bezeichnen wagt: jenes ſchleierumwallte Terrain, auf welchem ſich die beiden Geſchlechter begegnen.

Man braucht nicht die Erörterungen Schopenhauer's geleſen zu haben, die den Beweis liefern, daß gerade in dieſem geheimnißvollen Gebiet das höchſte und wichtigſte Thema aller dichteriſchen Darſtellung liegt, weil nämlich unter allen Intereſſen, die uns während des Erdenlebens beſchäftigen, nächſt dem Hunger die Liebe das packendſte, univerſellſte und gewaltigſte iſt; man braucht nur völlig gedankenlos einen Blick in die Literatur zu werfen, um ſich zu überzeugen, daß, während die übrigen Motive innerhalb der einzelnen Dichtwerke wechſeln, die Liebe faſt ausnahmslos in jedem zur Geſtaltung gelangt. Iſt ſonach den oben gedachten Beziehungen zwiſchen Mann und Weib unter allen ſonſtigen Faktoren des Menſchen-

seins unbedingt die erste Stelle zu vindiciren, so wird man begreifen, wie die von der „höheren Tochter" für die Handhabung dieses Motivs gewollte Beschränkung zur drückenden Last wird. Das Normale, Vollendet-Harmonische ist auch hier arm an psychologischem Reiz, verglichen mit dem Disharmonischen, das der Dichter erst auflösen will. Hätte Werther, als er die butterbrod-streichende Lotte erblickte, nicht das Unglück gehabt, im Hintergrund dieser Idylle allerlei Hemmnisse vorzufinden, wäre Lotte nicht die Braut eines Andern gewesen: so konnte der sterblich verliebte Jüngling nach mehrwöchentlicher Huldigung die üblichen Verlobungskarten herumschicken. Das wäre gewiß normaler und befriedigender gewesen, als jene ethisch anrüchigen Verzückungen, die schließlich zum Selbstmord führten: das Dichtwerk aber, das Millionen von Herzen gerührt und erschüttert hat, wäre unmöglich geworden.

Wie allenthalben, so liegen auch im Gebiete der Liebe die interessantesten Conflikte jenseits der Grenze dessen, was die wohlerzogene bürgerliche Gesellschaft für statthaft hält. Es ist nun schlechterdings nicht

zu begreifen, weshalb es dem Dichter erlaubt sein soll, einen Menschen zu schildern, der seine Pflichten wider den Vater mit Füßen tritt — Franz Moor —, während es ihm verwehrt bliebe, eine Frau zu schildern, die ihre Pflichten gegen den Gatten mißachtet — das beliebte Problem der zeitgenössischen Literatur in Frankreich. — Beides ist ethisch verwerflich, aber beides hat ein selbstverständliches Anrecht auf die dichterische Gestaltung. Unkünstlerische Lüsternheit in der Schilderung der treulosen Gattin würde ästhetisch nicht zu rechtfertigen sein; aber das Gleiche gilt von der unkünstlerischen Grausamkeit in der Schilderung der Leiden, die der bestialische Sohn seinem Vater bereitet. Es ist ebenso ekelhaft, in die zerhackten Eingeweide des Prometheus zu blicken, wie in die physiologischen Details einer Buhlschaft. Hier gilt das Wort des Horaz über die Dinge, die der maß- und geschmackvolle Autor hinter die Coulissen verweist.

Trotz der flammenden Evidenz dieser Sachlage übt die „höhere Tochter" in der deutschen Literatur eine wahre Tyrannis aus. Ich will hier nicht ein-

mal von der Thatsache reden, daß die meisten unserer belletristischen Blätter, die doch das lobenswerthe Programm aushängen: dem deutschen Volk eine geistige Nahrung zu bieten, — auf die ästhetische Beschränktheit der „höheren Tochter“ zugestutzt sind, und alles vermeiden, was nicht das Imprimatur der deutschen Pensionsvorsteherin trägt. Nein: auch die Literatur, die als Buch auftritt, wird von einer urtheilslosen Kritik vielfach nach dem Maßstabe dessen gewürdigt, „was man den Töchtern in die Hand geben kann“.

Bei den belletristischen Blättern läßt sich zur Rechtfertigung ihres Standpunkts mancherlei anführen, was wenigstens scheinbar plausibel klingt. Man sagt etwa: Auf die Blätter wird ein für allemal abonnirt, ehe man weiß, was sie bringen werden; sie liegen auf dem Familientisch, und der Vater kann nicht verhindern, daß die Tochter von dem Inhalt der Erzählungen ꝛc. Kenntniß nimmt. Hier drängen sich nun allerdings wieder Einwände auf. Entweder nämlich gestattet der Vater seinen erwachsenen Töchtern die Kenntnißnahme dessen, was die Kunst, nur von ihren

eigenen Gesetzen abhängig, schafft und gestaltet; oder er verwehrt diese Kenntnißnahme. Im ersten Fall wird er sich über die Consequenzen der Einwilligung nicht zu wundern haben; im zweiten müßte er abwarten, bis eine Zeitschrift mit der ausgesprochenen Bestimmung „für höhere Töchter" sich aufthut, die das Leben alsdann nicht aus künstlerischen, sondern aus gesellschaftlich-pädagogischen Gesichtspunkten schildern würde.

Lassen wir diese Frage jedoch unerörtert und geben wir zu, daß die Physiognomie unserer Zeitschriftenliteratur sich mit einiger Sophistik vertheidigen läßt. Geradezu stupid aber und dazu verhängnißvoll für die freie Entwicklung der Dichtkunst berührt uns die Prätension, die Literatur überhaupt sei verpflichtet oder thue wenigstens gut daran, die „höhere Tochter" als Hüterin ihres heiligen Feuers zu engagiren. Unglaublich, aber wahr: es giebt Recensenten, die eine ganz besondere Empfehlung auszusprechen vermeinen, wenn sie ihrem kritischen Referate hinzufügen, man könne Alles, was dieser Autor schreibe, einer Confirmandin zu lesen geben.

Wie die ſocialen Verhältniſſe ſich einmal entwickelt haben, bedeutet dies nichts Geringeres, als das Zugeſtändniß, daß der betreffende Autor auf eine ganze Kategorie von Conflikten Verzicht leiſtet, die für die künſtleriſche Geſtaltung unſeres modernen Lebens geradezu integrirend ſind.

Die Baſis unſerer Exiſtenz iſt die Familie.

Die nächſten, allgemein verſtändlichſten und packendſten Conflikte ſind demgemäß die Familien-Conflikte, und dieſe berühren, da die Familie ſelbſt auf den Beziehungen zwiſchen Mann und Weib baſirt, naturgemäß in zahlreichen Fällen das von der „höheren Tochter“ verpönte Gebiet.

Die erſchütterndſten Dramen der modernen Geſellſchaft vollziehen ſich innerhalb dieſer Demarkationslinie.

Der Gatte, der, durch die Künſte einer Sirene verſtrickt, wüſte Zerſtreuungen ſucht, die Sicherheit ſeines Hausweſens untergräbt und diejenigen zu Grunde richtet, die er beſchützen und lieben ſoll; — die pflichtvergeſſene Gattin in all' ihren hundertfachen Schattirungen; — die Qual des redlichen Vaters, der Alles für ſeine Tochter geopfert hat und ſchließlich als

Lohn für ſein unabläſſiges Mühen die Schande dieſer Tochter erlebt; — das Martyrium eines beklagenswerthen Geſchöpfs, wie es uns Heyſe in ſeiner Lottka ſchildert, eines feinfühligen, edel veranlagten Weſens, das zu Grunde geht an der Schmach ihrer verworfenen Mutter: das Alles ſind Motive, die der Schriftſteller, falls er das oben erwähnte zweifelhafte Lob des dichteriſchen Eunuchenthums anſtrebt, von vornherein aufgeben muß und mit ihnen hundert andere, ebenſo dankbare und ebenſo menſchlich ergreifende.

Infolge des traurigen Einfluſſes, den die „höhere Tochter“ auf die öffentliche literariſche Meinung ausgeübt hat, iſt es — horribile dictu — ſo weit gekommen, daß man ſolche Schriftſteller, die auf derartige Probleme verzichten, als moraliſche, ſolche, die ſie behandeln, als unmoraliſche zu charakteriſiren pflegt. Paul Heyſe iſt ein unmoraliſcher Autor: darüber hilft ihm ſelbſt der Titel „Moraliſche Novellen“, mit dem er einige ſeiner ſchnödeſten Verſtöße gegen das Höheretöchterthum ausſtaffirt hat, abſolut nicht hinweg. — Nur wenn ſich gewiſſe Dinge im Gewande des Alterthümlichen präſentiren, wenn es

z. B. wie in Ebers' „Aegyptiſcher Königstochter" Perſer ſind aus der Zeit des Kambyſes, die ſich bei gefälligen Mädchen herumtreiben und den Dank für die Annehmlichkeiten dieſes Verkehrs in Baar entrichten, nur dann drückt die „höhere Tochter" ein Auge zu, denn der Drang nach Bildung iſt noch mächtiger, als die falſche Scham, und daß die alten Perſer arge Lüſtlinge waren, das ſteht doch nun einmal in den Annalen der Weltgeſchichte! — Zugegeben! Aber auch das neunzehnte Jahrhundert hat ſeine Perſer, und die Anwendung des „quod licet Jovi etc." hat doch hier offenbar keinen Sinn. Nein, die ganze Sache beruht auf einer himmelſchreienden Thorheit. Unmoraliſch und gleichzeitig unkünſtleriſch — was hier das Entſcheidende iſt — verfährt ein Dichter nur dann, wenn er das Ethiſch-Häßliche, das er bei der Verarbeitung ſolcher Motive zu ſchildern hat, entweder direkt oder indirekt glorificirt, — indirekt durch eine Art der Behandlung, die ſeine Sympathie für das Verwerfliche durchſchimmern läßt.

Im übrigen handelt er ungleich moraliſcher, als der Penſionats-Schriftſteller, der ſich, falls er die ma-

kelloſe Erfindung ſeiner Töchter-Muſe für das typiſche und einzig wahre Abbild des Lebens ausgiebt, einer verhängnißvollen Fälſchung ſchuldig macht, verhängnißvoll in ihren Wirkungen auf das jugendliche Gemüth, dem er von dieſem rauhen und eminent ernſten Daſein ganz verkehrte Vorſtellungen einimpft.

Die poetiſche Gerechtigkeit modelt ſo wie ſo, auch in den wahrhaftigſten Dichtwerken, genug an der Wirklichkeit, ſo daß ſchon die echte und realiſtiſche Dichtkunſt, allzu frühzeitig genoſſen, vielfach zu Irrthümern führt, die ſpäter durch herbe Enttäuſchungen und empfindliche Mißgriffe gebüßt werden müſſen.

Jene unwahre, optimiſtiſch verlogene Zuſtutzung des Lebens nach den Decenzbedürfniſſen deutſcher Kindergärtnerinnen muß dieſe Folgen jedoch in verſtärktem Maßſtabe nach ſich ziehen, ſo daß die Tyrannis der „höheren Tochter“ ſchon aus Gründen der praktiſchen Eudämoniſtik verwerflich erſcheint, völlig abgeſehen von ihrer äſthetiſchen Unnatur.

Man vergleiche hierzu die kurzen Erörterugen, die unter dem Ttitel „Die Gefahren der Poeſie“ nachfolgen (Nr. 7).

IV.

Der hiſtoriſche Roman.

Der Geſchmack des Publikums hat ſich während der letzten zehn Jahre der Gattung des hiſtoriſchen Romans mit einer Entſchiedenheit zugewandt, die, wie jede ſtark hervortretende Erſcheinung im Geiſtesleben der Völker, in gewiſſen Kreiſen eine Oppoſition gezeitigt hat.

Dieſe Oppoſition ſetzt ſich vorwiegend aus drei Faktoren zuſammen.

Erſtens gehören ihr verſchiedene ſonſt durchaus reſpektable Schriftſteller an, die das Gebiet des hiſtoriſchen Romans nicht, oder doch ohne Erfolg cultivirt haben.

Zweitens zählt dahin das ganze Gros derjenigen Perſönlichkeiten, die principiell jedem Erfolg Oppoſition machen, insbeſondere eine Anzahl rein formaler Talente,

die lediglich auf dem Wege der Negation einige Aufmerksamkeit zu erzielen im Stande sind, aber sofort in ihrer Spannkraft erlahmen, wenn ihnen die Leistung einer positiven literarischen That zugemuthet wird, die Geistreichen ohne Erfindung, die unproduktiven Witzbolde, die Leute, die sich im Stillen mit dem Bewußtsein tragen, eigentlich Alles zu können, wenn sie nur wollten, die aber in der That nur deshalb nicht wollen, weil sie nicht können.

In dritter Linie gehören die Nachsprecher der beiden vorgenannten Kategorieen hierher, harmlose Menschen, denen ein blitzendes Epigramm schwerer wiegt, als ein logisch berechtigter Grund, Freunde des Paradoxen und Prickelnden, zum Theil auch Individualitäten, die ohne jegliches Urtheil in verba magistri schwören, und wenn ihr Lieblings-Feuilletonist behauptet hat, man dürfte künftighin keine dreiaktigen Lustspiele mehr dichten, sondern nur fünfaktige, mit souveräner Verachtung auf alles Dreiaktige herabblicken, ohne sich über die Ursache ihrer Antipathieen Rechenschaft ablegen zu können.

Als vierte Kategorie könnte man ein paar ganz

achtungswerthe, aber ästhetisch irregeleitete Tages-Kritiker namhaft machen, die auf Grund eines πρῶτον ψευδος, eines ersten Mißverständnisses, weiter gebaut haben und so zu Resultaten gelangt sind, die sich ganz hübsch anhören würden, wenn eben die Basis eine besser fundirte wäre.

Der Verfasser dieser Zeilen steht mit der Frage, was künstlerisch berechtigter sei: der historische oder der moderne Roman, ganz und gar über den Parteien, da er, wie dem einen oder dem andern der geneigten Leser vielleicht bekannt ist, sich auf beiden Gebieten versucht hat. Aus dieser völligen Parteilosigkeit heraus muß er zunächst die Thatsache eruiren, daß eine Reihe geistreicher Tagesschriftsteller allerdings vehement und mit einem großen Aufwand von blinkenden Aperçus wider den historischen Roman raisonnirt hat, daß jedoch bis zur Stunde von all' diesen ausgezeichneten Männern nicht ein einziger auch nur den Schatten eines plausiblen Grundes beigebracht hat, weshalb denn die Gattung des historischen Romans eine ästhetisch bedenkliche sein solle.

Der Umstand, daß ich mich über die Existenz eines

Dinges aufrege, daß ich leidenschaftliche Phrasen zu seiner Bekämpfung in's Feld führe, daß ich von Geschmacks-Entartung, von Verblendung des Publikums rede, daß ich einzelne Momente der von mir bekämpften Erscheinung parodire und persiflire — was bekanntlich sehr leicht ist — dieser Umstand beweist doch nur das Obwalten meiner persönlichen Antipathie, nicht aber das Fehlen der Existenzberechtigung für das, was ich angreife.

Die ernste Kritik, der es wirklich darum zu thun ist, dem Publikum ein Licht anzuzünden, wird etwa so verfahren wie Lessing, als er gewisse Unzuträglichkeiten der französischen Dramaturgie befehdete, oder als ihm der schätzenswerthe Gedanke kam, die Grenzen zwischen Malerei und Poesie abzustecken. Seine Erörterungen hatten den Vorzug, daß sie sofort durch die Schlagkraft der Argumente einleuchteten; er bedurfte daher keines feuilletonistischen Apparates; in ruhiger, maßvoller Objektivität ließ er die Dinge, die er dem Publikum zu Gemüth führen wollte, für sich selbst reden.

Der totale Mangel dieser Lessing'schen Sachlich-

keit macht im vorliegenden Falle a priori den Eindruck, daß es ſich in der That nicht ſowohl um die Vertheidigung einer berechtigten und wohlverſtandenen Theorie, als vielmehr um eine feuilletoniſtiſche Laune handelt, um die Auslaſſung einer Mißſtimmung, die aus gewiſſen Geſichtspunkten, wie ich dies weiter unten beleuchten werde, nicht unerklärlich erſcheint.

Die Herren Gegner des hiſtoriſchen Romans ſind infolge dieſes Mangels an wirklichen Gründen denn auch vollſtändig inconſequent in dem, was ſie gelten laſſen und in dem, was ſie bekämpfen.

So meint ein Wiener Feuilletoniſt, man könnte ſich den hiſtoriſchen Roman wohl gefallen laſſen, wenn er die Vergangenheit des deutſchen Volkes zum Hintergrund ſeiner Schöpfungen nehme; andere Völker jedoch, die Römer zum Beiſpiel und die Hellenen, müßten unbedingt außer Betracht bleiben.

Die Gründe für dieſe abſolut willkürliche und ſinnloſe Unterſcheidung iſt uns der Wiener Aeſthetiker natürlich ſchuldig geblieben.

Vergeblich zerbrach ſich der Unbefangene über das höchſt verblüffende Räthſel den Kopf.

Ist der Mann vielleicht überhaupt der Ansicht, nur vaterländische Stoffe seien berechtigt?

Das wäre ein Standpunkt: aber alsdann müßten wir nicht nur dem anerkannt nationalsten unsrer Poeten, Friedrich Schiller, eine beträchtliche Anzahl seiner wirksamsten Opera — den Fiesco, die Jungfrau von Orléans, die Braut von Messina, Don Carlos, Maria Stuart, Semele ꝛc. ꝛc. — streichen: auch der vergötterte Shakespeare hätte sich zahlreiche Mißgriffe der unverzeihlichsten Art aufgeladen, denn Romeo und Julie spielt in Verona, der Kaufmann von Venedig und Othello in der Lagunenstadt, Hamlet in Dänemark, Coriolan, Julius Caesar ꝛc. im alten Rom, Timon von Athen, Perikles ꝛc. in Griechenland und anderes anderswo.

Dieser Standpunkt wäre also, wie gesagt, zwar ein Standpunkt, aber ein thörichter, durch die Praxis längst widerlegter. Die Aesthetik entwickelt sich doch erst am Gegebnen; die Dichter und ihre Werke sind das Primäre, die Theorie das Secundäre, und wenn Schiller und Shakespeare zur Freude der Menschheit eine erhebliche Anzahl hervorragender Werke geschaffen

haben, die nicht auf nationalem Gebiete wurzeln, ſo wird ſich die Wiener Journaliſtik wohl oder übel mit dem Gedanken vertraut machen müſſen, daß der Aeſthetiker mit dem einſeitig-nationalen Standpunkt nicht durchkommt.

Das alſo kann nicht wohl der entſcheidende Umſtand geweſen ſein, der dem Urheber jener kühnen Trennungslinie vorgeſchwebt hat.

So ſind es am Ende nur künſtleriſche Opportunitätsgründe?

Er behauptet vielleicht, die Vergangenheit unſres eigenen Volkes ſei uns verſtändlicher, unſrem modernen Fühlen und Denken verwandter als die Vergangenheit der Römer und Griechen?

Nun ja — er kann ja vieles behaupten: aber ob's zutrifft . . .?

Ich will hier nicht zum Ueberdruß wiederholen, was anderwärts mit größerer Autorität auseinandergeſetzt worden iſt. Soviel aber ſcheint zweifellos, daß dem gebildeten Deutſchen die Weltanſchauung der dunklen Jahrhunderte unſres chriſtlich-germaniſchen Mittelalters ungleich ferner liegt, als die des Hora-

ziſchen Rom, daß er auch mit den Details des alt-römiſchen Culturlebens weit vertrauter iſt, als mit denen etwa des achten Jahrhunderts, und daß wir aus der Zeit der römiſchen Imperatoren eine große Anzahl höchſt ergiebiger Quellen beſitzen, die es dem nachſchaffenden Geiſte geſtatten, ſich vollſtändig und mit leibhaftiger Anſchaulichkeit in jene Zeit zu verſetzen, während wir zum Beiſpiel aus der Epoche, in welcher der erſte Band der Freytag'ſchen Ahnen ſpielt, ſo gut wie nichts zur Dispoſition haben.

Wenn alſo dieſe willkürliche Ziehung einer Trennungslinie als total verfehlt zu bezeichnen iſt, ſo gilt das Gleiche von dem Verfahren derjenigen Gegner des hiſtoriſchen Romans, die ihn theoretiſch durchaus verwerfen, aber in praxi nicht ein beſtimmtes Genre deſſelben, ſondern vielmehr einige individuelle Leiſtungen von ihrem Verdikte ausnehmen möchten, altberühmte Schöpfungen nämlich, die in der Bewunderung der Nation bereits ſo feſt gewurzelt ſind, daß auch die tollkühnſte Selbſtüberſchätzung eines eifrigen Recenſententhums an der Möglichkeit verzweifeln muß, dem Publikum an dieſen Kleinodien ſeiner Literatur den

Geſchmack zu verleiden. So will ein norddeutſcher Antipode des hiſtoriſchen Romans den Ekkehard großmüthig gelten laſſen. Aeußerſt liebenswürdig, aber immens unlogiſch! Iſt eine künſtleriſche Gattung äſthetiſch unhaltbar, dann fällt mit ihr jede ihr angehörige concrete Schöpfung; iſt aber auch nur Eine concrete Schöpfung künſtleriſch werthvoll, dann iſt die Gattung gerettet. Die Kritik vermöchte vielleicht alsdann den Nachweis zu liefern, daß alle übrigen concreten Schöpfungen unzulänglich, verfehlt, abſcheulich ſind, aber ſie müßte die Polemik gegen das Genre als ſolches abſtellen und freimüthig einräumen: ja, die Gattung iſt gleichberechtigt mit allen übrigen, aber ſie ſtellt ſo hohe Anforderungen an das Können des Dichters, daß nur wenige, daß nur Einer dieſen Anforderungen gerecht zu werden vermocht hat.

Das wäre logiſch; — alles Andere iſt unlogiſch.

Rücken wir indeß demjenigen, was die Gegner des hiſtoriſchen Romans etwa meinen können, was ſie ab und zu in fragmentariſchen Blitzen ſo durch's Gewölk ihrer üblen Laune phosphoresciren laſſen, direkt zu Leibe.

So hat einmal einer dieſer Hiſtorien-Feinde behauptet: der Dichter ſoll — (es iſt merkwürdig, wie genau dieſe Leute wiſſen, was der Dichter ſoll, obgleich ſie ihrer geiſtigen Struktur nach ſelbſt ſehr wenig vom Dichter haben, und überdies auch nirgends die Geſetzestafeln namhaft machen, wo derartige mit „ſoll“ eingeleitete Gebote verzeichnet ſtehen) — alſo: der Dichter ſoll nur das ſchildern, was er ſelber geſehen und ſelber erlebt hat.

Das klingt nach etwas — und, cum grano salis aufgefaßt, iſt es auch richtig; das granum salis aber vermiſſen wir juſt bei der Anwendung im gegebenen Falle. Ganz gewiß kann der Dichter nur ſchildern, was ihm bekannt iſt; er muß das, was er ſchildert, geſehen haben — allein dieſes hier poſtulirte Sehen iſt identiſch mit der dichteriſchen Intuition. Um dieſer Intuition Material zu liefern, bedarf es keineswegs immer des Lichtreizes, der unſere Netzhaut trifft; das geiſtige Sehen bedient ſich auch anderer Medien. Man möge ſich doch darüber klar werden, daß die überwiegende Mehrheit deſſen, was wir wiſſen und kennen, auf dem Weg des Gedankens, durch die Mittheilung,

durch das Ohr oder das dieſen Modus erſetzende gedruckte Wort übermittelt wird.

Ferner: Was kennen wir denn unmittelbar? Muß der Poet, der die Seelenzuſtände eines jungen Mädchens ſchildert, nicht ganz ebenſo, und zwar auf weit ſchwierigeren Umwegen die Sache ſich conſtruiren, als wenn er uns etwa mit der Einrichtung eines altrömiſchen Hauſes vertraut machen will? Im Gegentheil. Von dem altrömiſchen Hauſe findet er in hundert Handbüchern Grundriſſe, ausführliche Schilderungen; er kann, wenn er Pompeji betritt, alle Freuden der wirklichen Autopſie auskoſten: wann und wo aber thut er einen direkten Blick in das menſchliche Herz? Nur bei ſich ſelbſt: die Varianten, die er nun von dem eignen Ich conſtruirt, indem er Geſtalten ſchafft, involviren eigentlich ebenſo die Schilderung nie geſehener Dinge, wie die Ausmalung entlegener Sitten und Zuſtände, — nur, wie geſagt, mit dem Unterſchiede, daß eine Sitte, eine Lebensgewohnheit, eine häusliche Einrichtung, ein öffentlicher Gebrauch etwas Derbes, Greifbares, leicht in Worte Fixirbares iſt, während das Pſychiſche ſich dieſer Fixirung durch

Worte entzieht, gleichsam ein Ungreifbares, Luftiges, Schemenartiges ist und demgemäß in der That nur durch jenes dichterische Talent, das Ungesehene zu schildern, durch die Intuition in lebendiges Leben verwandelt werden kann.

Ferner: Wenn der Poet weiß, wie das menschliche Gemüth geartet ist, wie es auf die Impulse dieser oder jener Leidenschaft reagirt — glaubt man etwa, er müsse in jedem einzelnen Falle die Probe auf's Exempel gemacht haben, um sich sagen zu können, hier wird der und der gegebene Charakter so und so reagiren?

Ein andrer Gesichtspunkt: Es läßt sich kein entscheidender Umstand namhaft machen, weshalb uns die Menschen vergangener Jahrhunderte weniger interessiren sollten, als die Zeitgenossen. Haben jene vielleicht im wesentlichen anders gedacht und gefühlt als die Menschen der Gegenwart? Schwerlich! Wohl aber ist das Bild ihrer Umgebung, das Medium, innerhalb dessen sie gestrebt und gelebt haben, abgeschlossener, unser Urtheil darüber ist zuverlässiger, das zu gestaltende Lebensbild kann also in einem gewissen

Sinne treuer ſein als das des modernen Romans. Was verſchieden iſt, beſchränkt ſich doch im Großen und Ganzen auf das Koſtüm — natürlich im weiteſten Sinne des Wortes.

Nun könnte man ſagen: wenn das der ganze Unterſchied iſt, ſo iſt ja der hiſtoriſche Roman überflüſſig.

Hiergegen iſt zweierlei zu erwidern.

Einmal hat der Menſch an der dichteriſchen Reconſtruction der Vergangenheit daſſelbe Intereſſe, ja vielleicht noch ein höheres, unmittelbareres, als an der geſchichtlichen Reconſtruction. Er will Bilder ſeiner Vergangenheit ſchauen, Bilder, die ihn zwar vermöge ihrer Schönheit eo ipso erfreuen, aber ihm auch erklären helfen, wie das Jetzt ſich entwickelt hat.

Dann aber giebt es eine Reihe hochintereſſanter, vom allgemein menſchlichen Standpunkte aus enorm wichtiger Conflikte, die in der Gegenwart nur noch leiſe nachklingen, während ſie in der Vergangenheit eine gewaltige Rolle ſpielten.

Nehmen wir z. B. den impoſanten, pſychologiſch ſo überaus feſſelnden Faktor des chriſtlichen Martyriums.

Seelenkämpfe, wie die des Gläubigen, der um seiner Ueberzeugungstreue willen den schimpflichen Tod vor versammeltem Volk erleidet, können in zeitgenössischen Romanen nur mit einer schachspielerhaften Künstelei des Arrangements nothdürftig construirt werden. Und dabei fragt sich's noch immer, ob nicht die mangelnde Wahrscheinlichkeit den ästhetischen Genuß paralysirt. Der historische Roman dagegen gestaltet solche Conflikte naturgemäß, ohne jeden gekünstelten Apparat, aus den einfachsten Prämissen heraus, ganz ebenso leicht, wie etwa ein moderner Roman zu den Conflikten eines Officiers gelangt, der sich um einer Beleidigung willen schlagen muß, und dennoch für den Zweikampf, den die Standesehre ihm aufnöthigt, als Gesetzesverletzer bestraft wird.

Wer, so fragen wir, hat nun ein Recht, dem Publikum zu verwehren, sich auch für jene Conflikte zu interessiren, die in unserm Zeitalter genau so unmöglich sind, wie im alten Rom der eben erwähnte Conflikt zwischen Cavaliers-Ehre und Strafgesetz? Ist die ethische und psychologische Situation nur der Menschen von heute interessant? Wurzeln nicht viel-

mehr alle Kämpfe in dem Boden des nämlichen Ich, das ſich in ſeinen Hauptzügen durch Jahrtauſende gleich geblieben iſt?

Es ließe ſich hier noch hunderterlei anführen: die Hauptſchwierigkeit beſteht nur darin, daß man im Grunde nicht recht weiß, was man bekämpfen ſoll, denn es iſt ſtreng genommen gar nichts behauptet worden.

Weiter oben habe ich erwähnt, daß Momente vorhanden ſind, welche die Mißſtimmung einzelner Aeſthetiker wider die Gattung des hiſtoriſchen Romans halbwegs erklären.

Einmal nämlich giebt es allerdings eine Species des hiſtoriſchen, oder beſſer des kulturhiſtoriſchen, oder noch genauer des archäologiſchen Romans, die verwerflich iſt, weil ihr Princip mit der edlen Selbſt- und Zweckloſigkeit der Kunſt nichts zu thun hat. Das ſind diejenigen Romane, die, wie Becker's „Gallus“ und „Charikles“ nur die äußere Form des Dichtwerks erborgen, um Belehrung zu bringen, die ihre Erfindung nicht aus inneren, künſtleriſchen Gründen, ſondern deshalb ſo und nicht anders geſtalten, weil

sie dieses oder jenes Culturmoment zur Anschauung bringen wollen, die beispielsweise dem Leser ein Zechgelage vorführen, nicht, weil die innere Oeconomie der Erzählung ein solches erheischt, sondern weil die Kenntniß eines altclassischen Zechgelages mit zur Vollständigkeit des culturellen Gesammtbildes gehört.

In den ersten Romanen von Ebers finden sich einige Spuren dieser Compositionsweise; doch darf dem Autor nachgesagt werden, daß er die vielleicht obwaltende Absicht geschickt maskirt hat. Im „Gallus“ und „Charikles“ wird diese Absicht gar nicht geleugnet; beide Werke gehören daher in den Katalog wissenschaftlicher Apparate, nicht aber in die Literatur. Nehmen wir dagegen einen Roman, wie Dahn's „Felicitas“. Wer in aller Welt könnte von diesem Werke behaupten, es gestalte seine Fabel und deren Einzelheiten anders, als jeder wirkliche Dichter, und wäre sein Stoff der modernste, ihn zu gestalten hätte?

Die Oberflächlichkeit eines Theils unsrer Tageskritik hat nun diesen maßgebenden Unterschied entweder nicht richtig erkannt, oder nicht hinlänglich accentuirt. Kurz: unter der vollberechtigten Mißstimmung über

den archäologiſchen Roman hat auch der hiſtoriſche zu leiden gehabt; der erſte mißverſtandene Alarmruf der beleidigten Aeſthetik hat hier eine folgenſchwere Confuſion angerichtet, die erſt dann definitiv zu beſeitigen iſt, wenn man zwiſchen der archäologiſchen Lehrhaftigkeit und der hiſtoriſchen Dichtkunſt energiſch zu unterſcheiden gelernt hat.

Noch ein Umſtand hat an beſagter Mißſtimmung unleugbar mitgewirkt: das iſt die Unwiderſtehlichkeit, mit der die Mode ſich des hiſtoriſchen Romans bemächtigt hat, und namentlich der erſten Romane von Ebers, bei denen die oben ſignaliſirten Bedenken noch am leichteſten haften konnten.

Von ſelbſt, und ohne jede Urſache kommt eine literariſche Richtung nicht in die Mode; das Bedürfniß nach ihr iſt vorhanden; es iſt zunächſt das beſſere Publikum, das wirklich gebildete, das ſich ihr mit einer gewiſſen Lebhaftigkeit überläßt, und ſolange dieſer Theil der Bevölkerung, ſeinem Geſchmacke folgend, ſich für dieſen oder jenen Autor entſcheidet, kann man, ſtreng genommen, noch nicht von Mode ſprechen. Erſt wenn — wie dies bei Ebers unleugbar der Fall iſt

— auch die völlig urtheilsloſe, in literariſchen Dingen total minorenne Maſſe über ein Werk herfällt, nur deshalb, weil ſie überall davon reden hört; — wenn ſie blindlings kauft, nur um der Mühe einer ſelbſtändigen Auswahl überhoben zu ſein: dann iſt die Thatſache der Mode vorhanden, und nun erſt nimmt der äußere Erfolg eines Werkes jene unberechenbaren Dimenſionen an, die mit dem Verdienſte deſſelben in keinem Verhältniß mehr ſtehen. Das Exorbitante eines ſolchen Mode-Erfolges verſtimmt nun einmal die Neidiſchen, und dann die Gerechten. Die erſteren, weil ſie einen Theil jenes Erfolges für ſich ſelbſt begehren, die letzteren, weil ſie bedauern, daß andere, von ihnen höher geſchätzte Werke um der Mode willen vernachläſſigt werden. Beide greifen mit großer Bereitwilligkeit zu, wenn irgendwo etwas auftaucht, was ſeine Spitze wider die Perſönlichkeit des gefeierten Autors oder wider das von ihm cultivirte Genre kehrt. So ergiebt ſich eine Animoſität, die mit dem Erfolge gleichen Schritt hält.

Wenn man ſo die Expectorationen der Hiſtorienfeinde ſtudirt, möchte man übrigens glauben, es ſei

der moderne Roman im heiligen römiſchen Reiche deutſcher Nation auf den Ausſterbe-Etat geſetzt, während doch gerade auf dieſem Gebiete neben den Leiſtungen einzelner hervorragender Schriftſteller eine Epidemie der halb- und viertelswerthigen Produktionen herrſcht, die geradezu ſchreckenerregend iſt.

V.

Ueber Zeit- und Localton.

Das Beſtreben des Dichters, die poetiſche Illuſion auch dadurch zu fördern, daß er ſeinen Schöpfungen — zumal den epiſchen — eine möglichſt beſtimmte Zeit- und Localfarbe leiht, iſt verhältnißmäßig neuern Datums. Noch die geſammte italieniſche Novelliſtik nach Boccaccio, ein Grazzini, Maſſuccio, Bandello, Giraldi u. ſ. w., glänzen nur da durch echte Zeit- und Localfarbe, wo ſie einen Vorgang berichten, der ſich innerhalb der damaligen italieniſchen Geſellſchaft ereignet hat. Liegt der Stoff ihrer Erzählung dagegen räumlich und zeitlich außerhalb dieſer Sphäre, ſo unterſcheidet ſich ihre Art ihres Vortrags kaum von der des novelliſtiſchen Märchens, deſſen Typus wir in gewiſſen Erzählungen der „Gesta Romanorum“ beſitzen.

Ort und Zeit des Begebnisses werden nur ganz äußerlich namhaft gemacht; im übrigen entlehnt man den gesammten Compositionsapparat dem Leben und Treiben der italienischen Gegenwart, mit der einzigen Ausnahme solcher Züge, deren Kenntniß Gemeingut der großen Masse geworden, wie z. B. die Thatsache, daß im alten Rom heidnischen Göttern geopfert wurde, daß im Orient der Islam und das Institut der Sklaverei herrscht u. s. w. Im Großen und Ganzen aber macht man nicht einmal den Versuch, historisch zu werden. Es herrscht hier dieselbe ruhige, kraftbewußte Naivetät, die den großen italienischen Malern innewohnte, wenn sie ihre biblischen Stoffe im Kostüm ihrer Zeitgenossen und auf dem Hintergrunde echt italienischer Landschaften componirten. Schöpfungen wie Paolo Veronese's weltberühmte Hochzeit zu Kana sind nichts weiter als großartige Genrebilder aus der damaligen venezianischen Gegenwart. Mit geringen Aenderungen ließe sich die Hochzeit zu Kana in das Gastmahl eines venezianischen Nobile umwandeln.

In gleicher Weise giebt der italienische Erzähler dieser Epoche in all' seinen Gebilden ausschließlich

Italien. Die Zeit, in welche das dichteriſche Bewußtſein gewiſſe „alte Geſchichten“ verlegt, iſt die rein ideale einer zwangloſen Phantaſie, und die Geſtalten werden ohne Scrupel aus demjenigen Material geformt, das dem Dichter zunächſt liegt.

Selbſt ein Genius wie Shakeſpeare kennt im ſtrengern Sinne noch nicht das, was wir hiſtoriſches Colorit nennen. Es wäre ein eitles Beginnen, ſich z. B. aus „Julius Caeſar“ ein authentiſches Bild des antiken Rom conſtruiren zu wollen. Dem ſo oft citirten Anachronismus der ſchlagenden Uhr geht der größere und erheblichere in der ganzen Tonlage des Stücks parallel. Dies bedeutet keineswegs einen Vorwurf, denn jeder Poet, auch der größte, iſt ein Kind ſeiner Zeit. In der Zeit Shakeſpeare's jedoch herrſchte abſolut kein Bedürfniß nach einem wirklich hiſtoriſchen Colorit. Jene großartigen Forſchungen, die das Culturleben des Alterthums in ſeinen geheimſten Faſern für uns bloßlegen ſollten, ſchlummerten noch im Schoße der Zukunft; ſelbſt die Gelehrten hatten von der eigentlichen Phyſiognomie des Alterthums ſehr verſchwommene Begriffe. Dem Poeten jener Epoche fehlte alſo zur

Leistung dessen, was wir heutzutage in dieser Richtung beanspruchen, jede Voraussetzung.

Es war wohl zuerst Walter Scott, der das Verständniß und somit auch das Bedürfniß für ein echt historisches Colorit in weitere Kreise trug. Seitdem ist die Vorliebe für den historischen Roman mit einigen Auf- und Abschwankungen bei den großen Culturvölkern, insbesondere bei den germanischen, lebendig geblieben, und gegenwärtig beherrscht diese Gattung in den Werken von Freytag und Ebers dergestalt das zeitgenössische Publikum, daß die übrigen Gattungen, wie sie z. B. durch die Schöpfungen eines Paul Heyse, eines Friedrich Spielhagen u. s. w. repräsentirt werden, momentan wenigstens in den Hintergrund treten.

Mit dieser Vorliebe aber sind auch die Anforderungen gewachsen. Der historische Roman von heutzutage soll von der Cultur-Epoche, die er zur Basis seiner Begebnisse nimmt, ein geradezu minutiöses Bild entwerfen; er soll authentisch getreu sein bis in's Einzelne; ja selbst die Sprechweise — nicht nur die Denkweise — der handelnden Charaktere soll das Ihrige zur Vollendung der Illusion beitragen.

Die Frage wirft ſich nun auf: inwieweit kann der Dichter dieſer theoretiſchen Anforderung der hiſtoriſch getreuen Sprechweiſe praktiſch gerecht werden? Es handelt hier ſich offenbar ſtets um ein Compromiß; denn der abſolute Realismus iſt ausgeſchloſſen. Der Dichter, der z. B. eine Erzählung im alten Rom ſpielen läßt, iſt und bleibt doch zunächſt moderner Schriftſteller, der ſich der neuhochdeutſchen Sprache mit all' ihren Errungenſchaften als Medium bedient. Dieſes Medium jedoch, da es gleichzeitig die Sprache unſers alltäglichen Lebens und zahlreicher Ideenkreiſe iſt, denen ein ſpecifiſch moderner Charakter innewohnt, wird unter Umſtänden geeignet ſein, die Illuſion zu beeinträchtigen. Der Realismus, auf die Spitze getrieben, würde erheiſchen, daß man die Römer des Alterthums Latein ſprechen ließe. Die Widerſinnigkeit dieſer Conſequenz ſpringt ſofort in die Augen. Zwiſchen beiden Extremen, nämlich dem abſoluten Realismus, der hier unmöglich iſt, und der gänzlich unhiſtoriſchen Naivetät muß alſo eine Verſöhnung gefunden werden.

Unſers Erachtens kann dieſe Verſöhnung nur darin liegen, daß der Verfaſſer ſeine Perſonen zwar ein ganz

normales und gesundes Neuhochdeutsch reden läßt, daß er jedoch mit einiger Vorsicht solche Ausdrücke zu vermeiden strebt, denen ganz speciell der Charakter des Modernen oder gar des Modern-Ephemeren innewohnt. So würde es z. B. geschmacklos und für die Illusion beeinträchtigend wirken, wenn ein Römer im Dialog einen plötzlichen Einfall mit „Apropos" einleitete, oder wenn er von der „Elite des römischen high life" sprechen wollte, während z. B. Ausdrücke wie „General" für den Höchstcommandirenden selbst von ernsten Geschichtsforschern wie Mommsen ohne Skrupel angewandt werden. Unsere instinktive Abweisung beruht in den vorerwähnten Fällen vornehmlich darauf, daß jene Ausdrücke gleichsam in nuce die Erinnerung an Culturvorgänge enthalten, die einer spätern Epoche angehören. So ist das „Apropos" ein Ueberbleibsel aus der Zeit des überwiegend französischen Einflusses, der unsere gesammte Conversation mit französischen Floskeln verbrämte; das „high life" gemahnt uns gar zu entschieden an die upper ten thousand der Dreimillionenstadt. Das Wort „General" dagegen ist durch eine lange Reihe von Jahrhunderten sanctionirt;

wir empfinden dabei faſt nur noch den Begriff, den es ausdrückt, und dieſer Begriff war ja den Römern geläufig. Ebenſo können die Perſonen eines altrömiſchen Romans von einer „römiſchen Dame“ reden, denn längſt haben wir vergeſſen, daß die „Dame“ eine dem provençaliſch-franzöſiſchen Minnedienſt entlehnte Bezeichnung iſt. Der ſubjective Geſchmack des Einzelnen wird hier natürlich ängſtlicher oder freier entſcheiden. Darüber jedoch iſt ein Zweifel undenkbar, daß eine ganze Reihe von Ausdrücken und Wendungen innerhalb des Dialogs als anachroniſtiſch und das Colorit fälſchend unbedingt zu vermeiden iſt.

Wie aber nun verhält es ſich mit der Conſtruction? Unſerer Anſicht nach darf auch hier ab und zu auf discrete Weiſe eine archaiſtiſche Nuance gebraucht werden. Irrthümlich und dem Weſen des echten Realismus geradezu widerſprechend erſcheint es jedoch, wenn beiſpielsweiſe Guſtav Freytag an einzelnen Stellen ſeines „Ingo“ die fremdſprachliche Conſtruction nahezu wörtlich in's Neuhochdeutſche überträgt.

Ich füge hier parenthetiſch eine Bemerkung bei. Als die erſten Bände der Freytag'ſchen „Ahnen“ vor

das Publikum traten, da war es vorzugsweise das archaistische Gewand, insbesondere des „Ingo", das auf der einen Seite verherrlicht, auf der andern verspottet und parodirt wurde. Wer einzelne dieser Parodien vor der Lectüre des Werks zu Gesicht bekam, der mußte dem Glauben verfallen, als sei das Ueberwuchern des archaistischen Elements ein weit stärkeres und störenderes, als es thatsächlich ist. Jene Satiriker, die den „Ingo" auf's Korn nahmen, drängten das Uebertriebenste aus dem stattlichen Bande auf den engen Raum eines Feuilletons zusammen und gaben so gleichsam einen verdichteten Freytag, dessen Excentricitäten vielfach absurd wirkten.

So maßlos, wie man aus den parodistischen Recensionen zu schließen versucht wäre, herrscht der Archaismus in der Diction des Freytag'schen „Ingo" selbstredend nicht: immerhin erübrigt genug, um in gewissen Kapiteln den Eindruck der Wahrheit und Ursprünglichkeit zu beeinträchtigen. Und zwar macht sich dieser störende Archaismus in zwei Richtungen geltend: einmal in der oben erwähnten wörtlichen Uebertragung althochdeutscher Constructionen, und

zweitens in der unberechtigten Handhabung der Alliteration.

Betrachten wir dieſes zweite Moment zuerſt. Da wo der Stabreim hingehört, trägt er natürlich ſehr weſentlich zur Förderung des hiſtoriſchen Colorits bei; ſo z. B. in dem Liede, das Volkmar („Ingo", Kapitel 2) in der Halle des Herrn Answald vorträgt. Ein Heldengeſang aus damaliger Zeit muß dieſe Form wählen: das iſt eine Forderung der hiſtoriſchen Wahrheit. Antike Metra oder Reimſtrophen würden das geſchichtliche Colorit ebenſo ſehr verfälſchen wie etwa die Anwendung der Alliteration bei einem altrömiſchen Hymenäus. Was aber ſoll man ſagen, wenn Freytag dieſe Form der Alliteration auch hin und wieder im Dialog anwendet? Wie? Alltagsgeſpräche in der poetiſchen Form des Beowulf, realiſtiſch ſein ſollende Converſation im ſpecifiſchen Gewande nationaler Epik? Es liegt klar zu Tage, daß dieſer Mißbrauch eine durchaus falſche Charakteriſtik liefert; denn die Perſonen, die ſich da, wo jeder vernünftige Menſch Proſa redet, ſolcher dichteriſchen Formen bedienen, wirken entweder über alle Gebühr pathetiſch — oder komiſch.

Mit demſelben Rechte könnte man die Helden einer im alten Rom ſpielenden Erzählung ab und zu im ſogenannten elegiſchen Metrum oder die eines modernen Romans in den Strophen der Schiller'ſchen Laura-Gedichte reden laſſen. Ich will zugeben, daß dem Dichter, der ſich gerade an den poetiſchen Formen der Vergangenheit geſättigt hatte, dieſe Stabreime unwillkürlich in die Feder gefloſſen ſind: eine kritiſche Nachprüfung hätte ſie jedoch unerbittlich beſeitigen müſſen. Sie wirken ebenſo unrealiſtiſch wie die gehäuften Jamben in gewiſſen Scenen der „Aegyptiſchen Königstochter" von Ebers.

Ganz ähnlich verhält es ſich mit der wörtlichen Nachahmung althochdeutſcher Conſtructionen. Wäre dieſe Uebertragung das geeignete und berechtigte Mittel zur Erzielung einer hiſtoriſchen Zeit- und Localfarbe, ſo müßte man folgerichtig die Perſonen einer Erzählung, die in Paris ſpielt, in Gallicismen reden laſſen und Conſtructionen adoptiren wie die nachſtehende: „Ah, ſiehe da Herrn Ihren Vater, welcher kommt uns tröſten! Ich nicht ſehe, um Ihnen zu ſagen wahr, warum ich ſein würde mehr traurig als

gewöhnlich.“ Hier ſpringt die Unnatur ohne weiteres in's Auge. Jedermann wird ſich damit einverſtanden erklären, daß ein deutſcher Autor die Helden einer in Frankreich ſpielenden Erzählung einfaches und vernünftiges Deutſch reden läßt. Weshalb ſoll nun dieſe normale Forderung nicht auch für ſolche Helden berückſichtigt werden, deren Schauplatz im alten Deutſchland oder im alten Rom liegt? Glaubt man im Ernſte, die Sprache der alten Germanen habe dieſen ſtelzbeinigen, verſchrobenen Eindruck hervorgebracht, den die neuhochdeutſche Uebertragung erzeugt? Die vermeintliche Steigerung der Localfarbe läuft hier gerade auf ihr Gegentheil hinaus. Conſtructionen, die dem Geiſte des Gothiſchen und des Althochdeutſchen durchaus congenial waren und dort nur den Eindruck des Organiſch-Gewordenen, des Ueblichen und Geſunden hervorbrachten, wirken im Neuhochdeutſchen archaiſtiſch, innerlich unwahr, gekünſtelt, geſchraubt. Eine ganze Culturepoche erhält ſonach ein Gepräge, das dem Bildungsphiliſter möglicherweiſe ungemein imponirt, das ihr jedoch thatſächlich fremd war. Dazu kommt, daß verſchiedene dieſer vermeintlich altdeutſchen Con-

ſtructionen nicht einmal ſpecifiſch altdeutſch, ſondern ebenſo gut lateiniſch, griechiſch u. ſ. w. ſind und ſonach ganz mit demſelben Rechte für die Charakteriſtik des römiſchen und griechiſchen Dialogs in Anſpruch genommen werden könnten.

Ich will das im Vorſtehenden Geſagte durch einige Beiſpiele zu erläutern ſuchen. Freytag ſchreibt („Ingo"): „Spende wegmüdem Manne". Wenn der Dichter berechtigt iſt, hier nach dem Vorgange des Gothiſchen und des Althochdeutſchen den Artikel wegzulaſſen, ſo fragt man, warum er den Satz nicht lieber gleich in reinem Althochdeutſch giebt? Die Weglaſſung des Artikels im Althochdeutſchen war nicht befremdlich, ſie wirkte weder abnorm noch ſchwerfällig; die Weglaſſung im Neuhochdeutſchen ruft dagegen dieſe Wirkung ganz ohne Zweifel hervor. Es tritt ſomit ein unberechtigtes Element in die Sprache, das uns zu Rückſchlüſſen auf den Charakter des Sprechenden Anlaß giebt. Wir ſagen uns — um einen vulgären, aber ſehr bezeichnenden Ausdruck zu gebrauchen —: dieſer Ingo redet nicht, wie ihm der Schnabel gewachſen iſt. Ganz gegen die Abſicht des Dichters bekommt alſo

die Persönlichkeit etwas Bewußtes, Theatralisches. Ja, und wäre nur dieses „wegmüdem Manne“ in der That für das Althochdeutsche charakteristisch! Das Unglück ist aber, daß z. B. der Lateiner ganz ebenso sagen würde: „Praebe viro itinere fesso!“ Demgemäß müßte ein Dichter, der einen Römer in der gleichen Situation sprechen ließe, gleichfalls die Wendung gebrauchen: „Spende wegmüdem Manne“, und was dort zur Charakteristik der althochdeutschen Epoche dienen sollte, wäre hier also zur Charakteristik der altrömischen verwendet.

Ferner: was bedeuten die immer wiederkehrenden Inversionen in Negativsätzen? z. B.: „Nicht weiß ich, ob sie euch Freude bereitet“; „Nicht thut es noth, das Zeichen zu suchen“ u. s. f. Die deutsche Construction erfordert: „Ich weiß nicht“, und: „Es thut nicht noth“; die Voranstellung des „nicht“ erzeugt unbedingt eine falsche Nüance; man hat das Gefühl, es solle durch diese Inversion irgendetwas Besonderes erzielt werden, und wundert sich schließlich, kein Motiv zu finden. Der Umstand, daß das Althochdeutsche die Negation (ni) voranstellt, kann diesen Gebrauch nicht

rechtfertigen; denn genau ebenso stellt der Lateiner sein non und der Grieche sein *οὐ* vor. Der bekannte Bibelspruch, den Luther echt deutsch mit den Worten übersetzt: „Ein guter Baum kann nicht arge Früchte bringen", lautet freilich althochdeutsch in der versio francica des 9. Jahrhunderts: „Ni mag guot boum ubilan wahsmon tuon"; aber schon im griechischen Originaltext steht die Negation voran: „*Οὐ δύναται δένδρον ἀγαθὸν καρποὺς πονηροὺς ποιεῖν*". Freytag würde natürlich im Geiste des „Ingo" übersetzen: „Nicht kann ein guter Baum üble Früchte tragen", und das Publikum würde meinen, das sei echt charakteristisch für das alte Germanenthum, während es genau ebenso charakteristisch für das alte Griechenthum, dabei aber dem Genius der neuhochdeutschen Sprache, in welcher Freytag doch dichtet, nicht adäquat wäre.

Luther übersetzt: „Ihr könnt nicht Gott dienen und dem Mammon" (Matth. 6, 24). Gothisch: „Ni maguth gutha skalkinon jah mammonin". Althochdeutsch lautet das: „Ni mugut ir (nicht möget ihr) gote thionon inti weroltwolun". Freytag bevorzugt, wie

geſagt, in ſolchen Fällen beinahe durchgängig die Inverſion: „Nicht könnet ihr“. Aber dieſes „Nicht könnet“ ihr iſt ebenſo gut lateiniſch: non potestis ebenſo gut auch griechiſch: οὐ δύνασθε; ebenſo gut altfranzöſiſch, italieniſch, ſpaniſch u. ſ. w. und dient alſo keineswegs zur Steigerung der althochdeutſchen Localfarbe, ſondern nur zur Verundeutſchung der Diction. Ich wiederhole es: das gerade iſt das Seltſame bei dieſen angeblich deutſchen Archaismen, daß ſie mit wenigen Ausnahmen auch den übrigen Sprachen des Alterthums und zudem einigen modernen Idiomen angehören und alſo mit gleicher Berechtigung auch in ſpecifiſch nichtdeutſchen Culturkreiſen angewandt werden könnten. Dazu kommt noch ein Moment, das geeignet ſcheint, der Sache geradezu den Charakter der unfreiwilligen Komik aufzudrücken. Es ſteht nämlich keineswegs feſt, daß jene Conſtructionen des althochdeutſchen Evangeliums durch die griechiſchen und lateiniſchen Originale nicht in ähnlicher Weiſe beeinflußt waren, wie etwa die Ueberſetzungen eines ſprachſtümpernden Secundaners durch das Original des griechiſchen oder lateiniſchen Claſſikers. Spuren dieſer

Beeinflussung, welche durch die geringere Ausbildung der deutschen Idiome zur Zeit der Uebersetzung erklärt und entschuldigt wird, finden sich ganz zweifelsohne in der Bibelübersetzung des Ulfilas. Es ließe sich also der Fall denken, daß jene vermeintlich so ur- und erzdeutschen Constructionen schon zur Zeit ihrer Niederschrift nicht im strengsten Sinne des Wortes deutsch, sondern halb und halb Latinismen und Gräcismen gewesen wären, dergestalt, daß der Dichter, der den Geist früherer Jahrhunderte mit ängstlicher Nachahmung jener Constructionsweise heraufzubeschwören gedächte, **mutatis mutandis** dem Manne des 30. Jahrhunderts gliche, der die Sprache des 19. aus der Xenophon-Uebersetzung eines Gymnasiasten reconstruiren möchte.

Hierfür sprechen mancherlei Anzeichen. So z. B., um bei dem einmal gewählten Falle der vorangestellten Negation zu verbleiben, der Umstand, daß schon Walther von der Vogelweide, der von der **versio francica** des Evangeliums Matthäi durch einen weit geringern Zeitraum getrennt ist, als diese von der Uebersetzung des Ulfilas, das „nicht" genau so stellt,

wie der neuhochdeutſche Sprachgebrauch dies erheiſcht. Zum Beiſpiel: „Er hât niht wol getrunken, der sich übertrinket“; „Ich schiltes niht, wan got genâde uns beiden“; „Min singen ist niht lanc“ u. ſ. w. Man darf wohl annehmen, daß der deutſche Sprachgeiſt bei einem Dichter von der Bedeutung Walther's von der Vogelweide, zumal hier jede Beeinfluſſung ſeitens eines fremdländiſchen Originals wegfiel, beſſer zum Ausdruck gelangte als bei dem Verfaſſer jener Evangelienüberſetzung. So wenig ſich die oben ausgeſprochene Vermuthung beweiſen läßt, ſo vollſtändig liegt ſie im Bereiche der Möglichkeit. Für die äſthetiſche Beurtheilung der hier in Betracht kommenden Frage iſt dieſes Moment ja überdem gleichgültig.

Andre Eigenthümlichkeiten der Freytag'ſchen Diction im „Ingo“ ſind nicht direct als Nachahmungen der alten Sprache, ſondern nur als bewußte Fremdartigkeiten und Feierlichkeiten zu bezeichnen, die immerhin dazu beitragen, ein wahrheitswidriges Element in die Farbe des Dialogs zu bringen. Man vergeſſe nicht, daß wir uns die Germanen zur Zeit Ingo's weſent-

lich als ein urwüchsiges, von Natürlichkeit über-
sprudelndes Volk zu denken haben, das zu der ge-
künstelten Ueberfeinerung des sinkenden Römerreichs
den absoluten Contrast bildet. Demungeachtet kommen
bei Freytag Gespräche vor, deren wohlgesetzte Be-
wußtheit mit den Forderungen einer so naiven Cultur-
epoche schwer zu vereinen ist. Auch das Salbungs-
volle, Weisheitstriefende, Pastorale in manchen
Wendungen scheint mir anachronistisch. Man merkt
hier allzusehr das Bestreben des Dichters, die Zeit-
und Localfarbe auf negativem Wege herzustellen, das
heißt dadurch, daß er den Dialog seiner Helden dem
Normalen entfremdet. Dies mag entschuldbar sein,
da die Zeit, die er schildert, in den charakteristischen
Details ihrer Cultur nicht annähernd so bekannt ist
wie etwa das Mittelalter oder das Rom der Cäsaren.
Aber in diesem entschuldbaren Fehler das wesentliche
Verdienst der Freytag'schen Dichtung erblicken zu wollen,
das vermochte blos die Urtheilslosigkeit des deutschen
Bildungsphilisters. Ich behaupte, wenn Freytag's
„Ingo" in der That ein Gemälde liefert, das im
wesentlichen als treu zu bezeichnen ist, so wird diese

culturgeſchichtliche Treue nicht durch, ſondern trotz jener Geſchraubtheiten und Naturwidrigkeiten erreicht, und ſie würde in vollerem Maße erreicht werden, wenn der Dichter auf die Auswüchſe einer archaiſirenden Unnatur hätte verzichten wollen. Gerade die wirkſamſten Kapitel des „Ingo“ ſind diejenigen, wo der Autor ſich und dieſe falſche akademiſche Vornehmheit gleichſam vergißt und freie, friſche, kernige Bilder entwirft, wie dies namentlich in der zweiten Hälfte des Werks der Fall iſt. Diejenigen Stellen aber, wo die geſchraubte Alterthümelei überwuchert, erinnern nur allzu auffällig an die römiſchen Autoren des 4. Jahrhunderts: jener ſinkenden Epoche, wo alle urſprüngliche Dichterkraft den ſecundären Talenten der Nachahmung und einer bewußten Stilvollendung Platz gemacht hatte.

VI.

Deutſche Literatur im Auslande.

Wer ſich eine Illuſion machen ſollte über die Stellung, die unſer Schriftthum bei den übrigen Völkern Europa's — mit Ausnahme vielleicht der Holländer und Skandinavier — einnimmt, der ſchlendre durch die menſchenbelebten Hauptſtraßen der ſpaniſchen, portugieſiſchen, italieniſchen ꝛc. Großſtädte, und mache von Zeit zu Zeit vor den Schaufenſtern der faſhionablen Buchhändler einen Augenblick Halt.

In Florenz wie in Rom, in Madrid wie in Barcelona, in Liſſabon wie in Conſtantinopel und Bukareſt — allenthalben bietet ſich ihm der gleiche Anblick.

Neben den Neuheiten der nationalen Literar-Production findet er faſt ausſchließlich engliſche und franzöſiſche Werke, oder die Ueberſetzungen ſolcher.

Die deutsche Literatur dringt nur in ganz vereinzelten Schöpfungen über die Alpen und Pyrenäen, — von der sogenannten „großen Nation“ ganz zu geschweigen; denn der Franzose ist literarisch der engherzigste Chinese des Occidents, von der eignen Fürtrefflichkeit bis in's Eingeweide durchdrungen, und grundsätzlich nur für diejenigen Gedanken empfänglich, die „zwischen Madeleine und Bastille“ gedacht werden.

Was sich in Frankreich seit den Ereignissen von 1870 und 71 an scheinbarem Interesse für die Strömungen des deutschen Geisteslebens bekundet, liegt himmelweit ab von der rein idealen Theilnahme, die nur dem schriftstellerischen Werke als solchem gilt; es handelt sich hier vielmehr lediglich um den mehr oder minder latenten Instinkt der Revanche, der sich bei den zukünftigen Gegnern rechtzeitig orientiren, der Gewinn ziehen will aus der Kenntniß ihrer bis dahin so wenig beachteten Eigenart.

Blos um des Autors willen, aus wirklicher Sympathie für seine literarischen Schöpfungen, wird daher in Frankreich nach wie vor *keine* Notiz genommen

von den Erzeugniſſen unſres Büchermarktes; die Zahl der alljährlich publicirten Ueberſetzungen iſt äußerſt gering, und im Original geleſen wird natürlich noch weniger.

Das moderne Franzoſenthum, das ſo viel gemein hat mit dem claſſiſchen Römerthum, gleicht ihm auch darin, daß es Nichts für bedeutend hält, was nicht angehaucht iſt von der Atmoſphäre der Urbs. Frau von Staël jammert genau ſo nach der Goſſe ihrer zärtlich geliebten rue de Bac, wie der verbannte Ovid nach dem Forum: nicht nur aus Heimweh, ſondern weil beide von der Meinung durchdrungen ſind, das Leben verwandle ſich in ein geiſtloſes Vegetiren, ſobald man der Hauptſtadt den Rücken kehre. Ein bekannter Vers — („On ne vit qu'à Paris etc.") ſpricht dies geradezu aus, und wäre der Vers nicht franzöſiſch, man dürfte glauben, er ſei den „Tristia" des ebengenannten römiſchen Dichters, wenn nicht den Briefen Cicero's „Ad Familiares" entlehnt. — Von Frankreich dürfen wir alſo vollſtändig abſehn, denn ſein troſtloſes Mandarinenthum ſträubt ſich überhaupt gegen die Literatur-Erzeugniſſe jeder fremden Nation,

selbst gegen die der stammverwandten Völker des Südens.

Spanien aber, Portugal, Italien ꝛc. sind weit entfernt von der Exclusivität der Franzosen, — und verhalten sich dennoch gegen die deutsche Literatur beinahe durchweg ablehnend. Die wenigen Uebersetzungen aus dem Deutschen, die sich unter die schier erdrückende Masse der Uebersetzungen aus dem Englischen und Französischen gleichsam per abusum herüberwagen, erinnern fast an jene Heine'sche Lampe, die den problematischen Zweck erfüllte, die Dunkelheit recht zu zeigen.

Ich spreche hier absichtlich nur von den Uebersetzungen; denn hiermit schneide ich von vornherein den Einwand der Optimisten ab, die da behaupten möchten, die erbärmliche Stellung unserer Literatur im Auslande hänge vornehmlich mit der Schwierigkeit unserer Sprache zusammen.

Diese Schwierigkeit hat überhaupt niemals zwei Nationen getrennt. Wer in dem nicht-russischen Europa versteht denn z. B. die Muttersprache Turgenjeff's? Gleichwohl gehört der Name dieses Poeten seit Jahren

bereits der Weltliteratur an, und ſelbſt die Franzoſen haben mit ihm eine Ausnahme von ihrer chineſiſchen Regel gemacht. Die Italiener und Spanier leſen — abgeſehen von einer verſchwindenden Minorität Höchſtgebildeter — auch die Werke Ouida's und Clarétie's nicht im engliſchen oder franzöſiſchen Original, ſondern in Ueberſetzungen; ebenſo gut könnten ſie Ueberſetzungen der neueren deutſchen Novelliſten zur Hand nehmen: aber das laſſen ſie bleiben.

Warum?

Sind etwa die geſellſchaftlichen Verhältniſſe Englands dem Italiener verſtändlicher als die unſern?

Juſt das Gegentheil iſt der Fall. Die Entwicklung Italiens zeigt eine viel größere Verwandtſchaft mit der Entwicklung Deutſchlands, als mit der Großbritanniens. In England herrſcht in jeder Beziehung die Centraliſation, beinahe ebenſo wie in Frankreich. London iſt England. In Deutſchland dagegen wie in Italien iſt die Decentraliſation ſelbſt durch die politiſche Einigung nicht weſentlich alterirt worden. Frankreich und England haben beide je eine Stadt: Paris und London. Italien und Deutſchland ſind die

Wiege der frei- und vollentwickelten Städte, der mittelgroßen Gemeinwesen von packendster Eigenart. England und Frankreich bestehen aus „Hauptstadt“ und aus „Provinz“; Italien und Deutschland sind die Allianzen gleichwerthiger Faktoren. In England und Frankreich kennt die „Provinz“ keinen höheren Ehrgeiz, als die Gepflogenheiten der Hauptstadt mehr oder weniger täuschend nachzuahmen; dem Münchener dagegen, dem Kölner, dem Dresdner, dem Frankfurter fällt es eben so wenig ein, Berlin zum Muster zu nehmen, wie etwa der Venezianer sich um die gesellschaftlichen Allüren der Siebenhügelstadt kümmert. Und dann — welch ein Parallelismus gerade in den jüngsten politischen Wandlungen! Kurz, Deutschlands Denken und Fühlen liegt dem italienischen Volke in jeder Beziehung näher, als das Denken und Fühlen Englands: und dennoch läßt sich der Italiener die „Novels“ der Engländer übersetzen, während er von den „guten, ehrlichen Deutschen“ Nichts wissen will.

Nochmals: Wo liegt die Ursache dieser Erscheinung? Weshalb bewundert ganz das nämliche ita-

lieniſche Volk, das in Bismarck den größten Politiker unſrer Epoche feiert, nicht in Paul Heyſe unſern graziöſeſten Novelliſten? Warum erwärmt ſich der andachtsvolle Verehrer Moltke's nicht gleichzeitig für den Ekkehard, für die Erzählungen Gottfried Keller's, für die großen Sittengemälde Friedrich Spielhagen's?

Ich citire hier abſichtlich nur Proſaiker; wenn ich Geibel erwähnte, ſo dürfte man mir entgegen halten, daß zur Reproduction einer ſo herzbewegenden Lyrik ein hervorragendes Talent erforderlich iſt; daß wirkliche Meiſter der Uebertragungskunſt, denen es glückt, dem Originaldichter bei den Leſern der Ueberſetzung feſtes Terrain zu erobern, überaus ſpärlich geſät ſind; und daß ſchließlich der Genius der italieniſchen Sprache nicht eben geeignet erſcheint, die Eigenthümlichkeiten des deutſchen Liedes treffend wiederzugeben.

Heyſe jedoch, Keller, Spielhagen könnten ohne erhebliche Einbuße ihrer poetiſchen Individualitäten in's Italieniſche überſetzt und von den Italienern genoſſen werden.

Sie könnten — aber es fehlt der Prometheus,

der ihnen das hier als möglich behauptete Leben einhaucht. Ich fand allerdings einmal in einem der Fünfzig-Centisimi-Hefte, mit denen gewisse nord-italische Buchdrucker die Stationshallen und mehr noch die wackligen Holztische der Straßenverkäufer zu überschwemmen pflegen, die Heyse'sche „Arrabbiata", und da und dort ist vielleicht auch Spielhagen gelegentlich in den Haushalt dieser „Stabilimenti" geschlachtet worden: daß aber derartige Uebersetzungen von dem besseren Publikum irgend beachtet würden, davon habe ich nie eine Spur entdeckt. Wer sich die Mühe nimmt, den gebildeten Italienern rückhaltslos auf den Zahn zu fühlen, der wird in Kürze die Ueberzeugung gewinnen, daß es im Reiche des Rè Umberto nicht viel besser um unser Ansehn bestellt ist, als im gesegneten Frankreich.

Die Frage, wie dieser Uebelstand zu erklären sei, drängt sich uns in der That geradezu ungestüm auf; wir stehn hier — so scheint es — vor einem höchst verdrießlichen Räthsel, das irgend ein Dämon eigens ersonnen hat, um uns zu narren. Denn die schmeichelhafte Vermuthung, die einem classisch gebildeten deut-

schen Schulmeister nahe liegen würde: daß nämlich das deutsche Schriftthum der Gegenwart eo ipso Nichts tauge, und deshalb von jenen erlauchten Nationen, welche — wie ehrenvoll! — den Lateinern entstammen, mit vollkommenstem Rechte verabscheut werde, diese Vermuthung tiefdenkender Ciceronianer widerlegt sich theils durch die objective Vergleichung unserer Erzeugnisse mit denen der übrigen Völker, wobei sich fast auf allen Gebieten ein Plus zu unsern Gunsten herausstellt, theils durch den Umstand, daß gerade die hervorragendsten Schriftsteller selbst der Franzosen und Italiener vielfach durch unsere Literatur influirt sind. Salvatore Farina, vielleicht der berühmteste, jedenfalls der talentvollste unter den zeitgenössischen Dichtern Italiens, hat so viel Deutsches an sich, daß seine humoristischen Bilder aus dem täglichen Leben, wenn sie gut übersetzt werden, sich durchaus wie die Originale eines deutschen Verfassers lesen. Von dem großen französischen Romandichter Alphons Daudet ist uns bekannt, daß er sich die hervorragenden Erscheinungen der deutschen Literatur von seinem Sohne, der ein gründlicher Kenner unserer

Sprache ist, vorlesen, und da, wo das eigne Wissen nicht zureicht, verdolmetschen läßt. Also die innere Beschaffenheit unseres Schriftthums motivirt durchaus nicht seine proletarierhafte Situation im Gegensatz zu den Engländern und Franzosen, die im Auslande auf hohem Kothurn einherstolziren.

So ergiebt sich denn — nach gewissenhaftester Prüfung alles dessen, was sich hier vorbringen läßt — als Erklärung das Folgende:

Die Rolle, die eine Literatur im Auslande spielt, ist allezeit ein Echo der Rolle, die sie im Inlande spielt.

Wenn in Paris ein neuer Roman von Daudet oder von Zola erscheint, so ist das für die gesammte Bevölkerung Frankreichs ein großes Ereigniß. Schon vor der Publication wetteifern die bedeutendsten Tagesblätter in „Enthüllungen“ über Problem und Inhalt des Werkes. Liegt der Roman aber mit der Bezeichnung „Vient de paraître“ in den Schaufenstern der Boulevards und des Palais-Royal, so werden die Buchläden im buchstäblichen Sinne des Wortes gestürmt. Jeder, der sich halbwegs zur guten

Gesellschaft rechnet, hält es für unerläßlich, sofort ein Exemplar zu erstehen, und sich so schnell wie möglich aus erster Hand mit dem neuen Werke des Autors bekannt zu machen, — geschähe dies auch nur in der kindischen Absicht, darüber mitsprechen zu können.

Kurz, die Veröffentlichung eines neuen Literatur-Erzeugnisses bedeutet für Frankreich genau dasselbe, was für Deutschland . . . die Badereise irgend einer gesellschaftlichen, politischen oder militärischen Notabilität, — und da sich das Ausland nun seine Meinung über die Wichtigkeit solcher Dinge nach dem bildet, was es aus dem Munde des betreffenden Volkes selber — aus den Privatäußerungen der Individuen wie aus dem großen Sprachrohr der Presse — vernimmt, so waltet in Spanien, Portugal, Frankreich, Italien ꝛc. natürlich die Meinung ob, auch das kleinste Begebniß auf nichtliterarischem Gebiete sei für uns Deutsche etwas ungleich Interessanteres, als z. B. die Publication einer Dichtung von Paul Heyse oder von Friedrich Spielhagen. Anderthalb Folio-spalten über den letzten Ball beim russischen Bot-

ſchafter, — und fünf erbärmliche Zeilen über die Thatſache, daß einer der erſten Schriftſteller der Nation eine neue hervorragende Schöpfung vollendet hat, — das muß dem Auslande ſonderbare Begriffe beibringen über das Anſehen, in welchem bei unſrem Publikum die einheimiſche Literatur ſteht.

Item: die Stellung unſeres Schriftthums iſt nur deshalb im Auslande ſo prekär, weil ſie ſo prekär iſt im Inlande. Die Leute, die ſich alles Ernſtes einbilden, ein Bataillonscommandeur oder ein Miniſterialrath bedeute für die Nation mindeſtens zehnmal ſo viel als der größte ihrer Poeten, zählen bei uns nach Millionen. Die büreaukratiſche und militariſtiſche Ader pulſirt im Organismus unſeres öffentlichen Lebens ſo ſtark, daß um des Nützlichen willen das Schöne auf die bedauernswürdigſte Weiſe vernachläſſigt wird. Zumal in den höchſten Geſellſchaftskreiſen findet ſich die Schätzung des ſchriftſtelleriſchen Könnens nur ſehr vereinzelt, — und ganze Bände ließen ſich füllen mit charakteriſtiſchen Zügen, aus denen dieß Faktum auch für den widerhaarigſten Zweifler klärlich hervorginge.

Weshalb dieß so sein muß, — das wissen die unsterblichen Götter! In Griechenland, ja selbst im alten Rom, war es anders. Dort fiel die glorreichste äußere Machtenfaltung mit der höchsten Blüthe des Literatur-Interesses zusammen. Wir sind eben aparte Leute, wir Deutschen!

Oftmals, wenn ich an den Vorhallen der Uffizien vorbeischritt, und die Statuen der großen Denker, Dichter und Künstler beschaute, die hier im Mittelpunkte des Florentinischen Lebens auf die geistig regsamste Bevölkerung Italiens herabblicken, oftmals habe ich so im Stillen die Frage erwogen, wer in diesen marmorglänzenden Nischen wohl paradiren würde, wenn die Uffizien ein National-Bauwerk unsrer deutschen Reichshauptstadt wären!

Die Italiener haben ihre Uffizien, wie gesagt, mit den Standbildern großer Poeten, Künstler und Philosophen geschmückt. Giotto, der Schöpfer des Campanile und der Loggia de' Lanzi, steht hier neben dem Liedersänger Petrarca; der übermüthige Novellendichter Boccaccio neben Michel Angelo; Dante Alighieri neben dem forschungsmächtigen Galilei.

Wer — und sei er der liebenswürdigste Optimist — könnte sich jetzt in Berlin einen öffentlichen Platz denken, der ringsher mit den Statuen Fischart's, Goethe's, Uhland's, Heine's, Beethoven's, Kant's, Schopenhauer's, Rauch's geschmückt wäre?

Versetzen wir heute die Florentiner Uffizien an's Spreegestade, so hat sich morgen Giotto in den General Ziethen, Michel Angelo in den alten Blücher, Galilei in den Feldmarschall Manteuffel und Petrarca in den seligen Hinkeldey verwandelt.

Leipzig würde die schleunigst geleerten und ab omni impietate gereinigten Mauerblenden sofort mit den Büsten seiner verstorbenen Bürgermeister und Stadträthe zieren.

In Frankfurt am Main bekäme Rothschild den Ehrenplatz.

. . . Ein weiteres Moment ist als einflußreich auf unsere Situation in Betracht zu ziehn: die nach wie vor ungeminderte Vorliebe des deutschen Publikums für das Ausländische.

Jeder Dutzend-Roman, den die Pariser Literatur

auf den Markt wirft, findet bei uns sofort seinen Verleger und Uebersetzer; die Feuilleton-Spalten selbst hervorragender politischer Blätter halten es für zweckmäßig, statt einheimischer Erzeugnisse — die sie natürlich theurer bezahlen müßten — minderwerthige französische Waare zu bringen.

Fremde Nationen, die von außenher diesen Sachverhalt constatiren, müssen nothwendig zu der Ueberzeugung gelangen, Deutschland sei nicht im Stande, sein Lesebedürfniß aus eigenen Mitteln zu decken; id est: die zeitgenössische deutsche Literatur stehe weit unter dem Niveau jener importirten französischen Boulevard-Poesie.

Der Leser solcher französischen Uebersetzungen ist — beiläufig gesagt — unter Umständen sehr „für das Einheimische", dafern er nämlich etwa der Inhaber eines Confectionsgeschäfts ist, oder sonst ein Fach cultivirt, dem die Franzosen empfindliche Concurrenz machen. Gegen die Circulare der großen Pariser Muster-Etablissements, wie z. B. der Häuser „Au Printemps", „Au bon marché", „A la belle Jardinière" ꝛc. ziehen gedachte Leute

mit überraſchender Energie zu Felde. Sie behaupten im Bruſtton der Ueberzeugung, es entehre jede deutſchfühlende Frau, ihre Tournüren und Morgenröcke bei unſern „Erbfeinden“ zu beſtellen, und ſo die „wälſche“ Induſtrie unpatriotiſcher Weiſe zu fördern, wenngleich dieſe „wälſche“ Induſtrie beſſer und billiger arbeitet, als der beſchwerdeführende Patriot. Aber in ſeinem „Tageblatt“ ſtudirt der grimme Vaterlandsfreund die „Liſe Fleuron“ oder die „Gräfin Sarah“ von Ohnet, in ſeinem Stadttheater beklatſcht er die feingedrechſelten Converſationsſtücke von Dumas und Sardou, und fühlt bei dieſer Schwärmerei für das Wälſche nicht die geringſte Beklommenheit. Und doch hat er beſagten Ohnet, dieſen Abklatſch unſerer Werner und Marlitt, durchaus nicht nöthig; denn, um die Sprache der Induſtrie beizubehalten: auf dem Gebiet des Romans producirt unſer Vaterland gute Originalwaare, was vom Gebiet der Tournüren und Morgenröcke nicht ſo ganz ohne Einſchränkung prädicirt werden mag. Zweierlei Maß — das galt ja von jeher in allen menſchlichen Dingen, und hier iſt die deutſche Literatur der arme Geſell',

der sich die Bemerkung gefallen läßt: „Ja, Bauer, das ist ganz was Anderes!“

Formuliren wir das Resultat unsrer Betrachtungen zu einer handlichen These, so wird sie zu lauten haben:

Soll sich die deutsche Literatur im Auslande die ihr gebührende Stellung erobern, so erobere man ihr zunächst diese Stellung im Inlande!

Ueber die Mittel und Wege, dieß erwünschte Ziel zu erreichen, ließe sich mit der größten Erfolglosigkeit Jahre lang debattiren.

Neuerdings haben die Tagesblätter, die so viel Interesse für Kostümfragen und Toiletten-Probleme bekunden, von der kühnen Idee einer dänischen Prinzessin berichtet, die ihre Ballrobe mit prächtig gedruckten Stellen aus mittelalterlichen Poeten schmückte. Ein schalkhafter Epigrammatiker fügt die Bemerkung hinzu: „Wenn das Mode würde! Welche Chancen für das endliche Aufblühen unserer Literatur!“ In der That, es gewinnt fast den Anschein, als sei der Sache nur auf diesem Wege noch beizukommen. Trägt man erst mal die gesammelten Werke Paul Heyse's

als cul de Paris, ſo werden Schriftſteller und Verleger in der Schätzung des Publikums raſch den Zenith erklimmen. Die Literatur wird ſich dann ſagen dürfen: Ich habe endlich geſiegt, — wenn auch nicht über die Herzen, ſo doch, faute de mieux, über — andre Partieen! Das walte der Himmel!

VII.

Die Gefahren der Poesie.

Wenn die hochwürdige Pröbstin eines adeligen Fräulein-Stiftes von den Gefahren der Poesie redet, so hat sie gemeinhin die allzu frühzeitige Einführung in die „Interessen des Herzens" im Auge.

Diese Einführung wird, ihrer Ansicht nach, vornehmlich durch den Poeten — und zwar speciell durch den Lyriker, den Romanschriftsteller und den Lustspieldichter — bewerkstelligt, während zum Beispiel der Musiker in der discreten Verschwommenheit dessen, was er gestaltet, nur allgemeine und deshalb nicht so nachhaltig wirkende Stimmungen zeitigt.

Die Gefahren, wie sie der Seele einer Pensions-Vorsteherin bei Betrachtung der literarischen Production vorschweben, lassen sich in zwei Kategorien absondern.

Einmal fürchtet sie dasjenige, was von ihrem Standpunkte aus schlechthin moralwidrig ist; dann aber auch das an sich Statthafte, insofern sich nämlich die ihrer Obhut anvertrauten jugendlichen Gemüther vorläufig noch mit Problemen beschäftigen sollen, die zu jenen farbenprächtig geschilderten Momenten des Lebensfrühlings in scharfem Contrast stehen; daher denn die welt erfahrene Dame besorgt, die jungen Mädchen möchten an ihrer Schulprosa den Geschmack verlieren, wenn ihnen gar zu eingehende Blicke in das künftige Eldorado vergönnt würden.

Aehnliche Gründe walten bei dem Erzieher der männlichen Jugend ob, wenn er mit schneidiger Eloquenz die Lectüre lehrhafter Reisebeschreibungen, trockener Biographieen oder moralisirender Tendenzgeschichten empfiehlt, vor der zeitgenössischen Novellistik aber als einer Species warnt, deren Kenntnißnahme mit einem ernsten wissenschaftlichen und sittlichen Streben unvereinbar sei.

Es soll hier nicht eingehend untersucht werden, in wie weit diese Anschauungen begründet sind. Ganz gewiß darf es als Regel gelten, daß der echte Poet

nicht die heranwachsende Jugend, am allerwenigsten die heranwachsende weibliche Jugend als das Auditorium betrachtet, für dessen Bedürfniß er sinnt und gestaltet. Der irrthümlich erhobene Anspruch, der Autor solle seine Schöpfungen so einrichten, daß auch diese halbreifen Gemüther ohne Anstoß und ohne Verwirrung ihrer Begriffe an dem Genusse derselben theilnehmen könnten, hat vielfach eine „Familien-Literatur" erzeugt, deren Principien dem Wesen echter Kunst schnurstracks zuwiderlaufen. Das hier gestreifte Problem ist in dem Aufsatze: „Die Tyrannis der höheren Tochter" (S. 27) eingehend beleuchtet worden.

Die stillschweigende Voraussetzung, auf der sich der Verkehr des Dichters mit seinem Publikum aufbaut, ist die, daß der Leser das Leben, dessen Spiegelbild der Poet ihm vorhält, in seinen Grundzügen kennt; denn nur so wird ihm jene ästhetische Befriedigung erwachsen, die aus dem Wiedererkennen, aus der Constatirung der künstlerischen Wahrheit hervorgeht.

Die früheste Jugend nun kennt dieses Leben gar nicht. Es fehlt ihr nicht nur über das Thatsächliche,

ſondern auch über das Ethiſch-Berechtigte jedes ſelbſtändige Urtheil.

Der Poet, der ſich auf der ganzen Linie ſeines Vortrags mit ſolchen Leſern verſtändigen will, muß daher eine Selbſtbeſchränkung eintreten laſſen, die in einzelnen Ausnahmefällen erfreuliche Reſultate verzeichnen mag, im Großen und Ganzen aber einer muthwilligen Verſtümmelung der eigenen ſchöpferiſchen Potenz gleichkommt und nur **invitissima Minerva** zu leiſten iſt.

Auch die nicht minder wichtige Frage, ob es in der That pädagogiſch zu rechtfertigen iſt, daß man den jungen Mädchen bis zu einem gewiſſen Alter ſo ganz und gar jede Anſpielung auf dasjenige fern hält, was ſpäter einmal der eigentliche Kern ihrer Exiſtenz werden ſoll, entzieht ſich hier unſerer Erörterung. Sie wäre ein paſſender Vorwurf für den Verfaſſer der „Conventionellen Lügen“, der uns zu zeigen wüßte, wie ſehr die Klöſterlichkeit auf der einen Seite durch die Profanation auf der andern paralyſirt wird, und wie bedauerlich oft die ſelbſtforſchende Neugier dem ſchönen Schmetterlinge der Illuſion,

nach welchem sie officiell die Blicke nicht wenden darf, insgeheim den Farbenstaub von den Flügeln streift.

Wir sind geneigt, die Gefahren der Poesie in dieser Richtung äußerst gering zu veranschlagen. Daß aber der frühzeitige, uncontrolirte und kritiklose Genuß poetischer Schöpfungen nach einer andern Richtung hin wirkliche und ernste Gefahren bringt, und zwar nicht sowohl für die Moral, als für die Ruhe und das Glück des Genießenden, für seine Fähigkeit, den Kampf mit den feindseligen Faktoren der Existenz erfolgreich durchzuführen, — das ist, unserer Meinung nach, eine viel zu wenig beachtete Thatsache.

Der gemeine Mann, in der Weisheit seines Instinktes, constatirt diesen Sachverhalt durch eine Anzahl drastischer Wendungen.

Seine Tochter hat Dutzende von Romanen gelesen und „sich allerlei närrisches Zeug in den Kopf gesetzt"; sie ist davon „rein verdreht" geworden; sie „himmelt"; sie „läuft herum wie im Thran" und findet sich mit der nackten Wirklichkeit nicht zurecht.

„Ueberspannt" nennt man ein solches Mädchen. Was aber hier, im concreten Fall der „Verdrehten",

greifbar zu Tage tritt, das findet sich, mehr oder minder versteckt, bei sehr vielen jungen Gemüthern, die erst eine Reihe enttäuschungsvoller Lectionen durchmachen müssen, um zur Erkenntniß zu kommen, daß der Dichter aus andern Gesichtspunkten componirt als das Leben.

. Ein bekannter Scherz lautet: „Warum schließt das Lustspiel jedesmal mit dem Augenblicke, da die liebenden Paare vereinigt sind?“ Antwort: „Weil mit der Hochzeit das Trauerspiel anfängt.“

Diese hyperbolisch drollige Fassung ist nur die individualisirte Einkleidung der uralten Wahrheit, daß kein Gut, wenn es erreicht ist, mit dem Bilde sich deckt, das die Sehnsucht in sich trug, so lang sie ihm nachjagte.

Einer der Hauptirrthümer, den die Schöpfungen der Dichtkunst bei dem jugendlichen Leser erzeugen, ist nun der, als fände die hier geleugnete Deckung thatsächlich statt, oder, mit anderen Worten, als gäbe es überhaupt Etwas wie absolute Glückseligkeit.

Der Dichter, eben weil er das Leben kennt, und durch eine weitere Ausspinnung seiner Materie die

kunſtvoll erzielten Effekte wieder abſchwächen würde, entläßt ſeine Helden jedes Mal dann, wenn ſie den Gipfel erreicht haben; er deutet nicht einmal an, daß es jenſeits des Gipfels wieder bergab geht.

Durch ſo und ſo viele Akte oder Kapitel hindurch ringt der Held mit den ihn befehdenden Mächten um ein erſtrebtes Gut, — um einen Erfolg auf dem Gebiete der Kunſt, der Wiſſenſchaft, der materiellen Exiſtenz, um eine Geliebte, um einen kriegeriſchen Lorbeer, um den Sieg einer Idee; — mit dem Augenblicke, da der Held nun geſiegt hat, läßt der Dichter — im bildlichen oder buchſtäblichen Sinne — den Vorhang fallen. Nur ſo vermag er dem Publikum das zu bieten, was die Dichtkunſt verlangt: ein Ganzes, ein Abgeſchloſſenes, im Gegenſatz zu den Fragmenten, aus denen ſich das Leben wie eine Harlekinsjacke zuſammenſetzt.

Wollte er den Helden am Schluß des letzten Kapitels oder Aktes *nicht* aus dem Rayon der dichteriſchen Beleuchtung entlaſſen, ſo müßte der Dichter, um innerlich wahr zu ſein, die beginnende Decadenz ſchildern; er müßte zeigen, daß der kriegeriſche Lorbeer,

nach welchem so heiß, so unermüdlich gerungen wurde, das Maß der Glückseligkeit seines Trägers nicht wesentlich gesteigert hat; er müßte zeigen, wie der Triumphator, gleichviel auf welchem Gebiet, sich an seine Triumphe gewöhnt, wie sie von Tag zu Tag an Reiz, an Fähigkeit zu befriedigen, nachlassen, und wie schließlich doch der Philosoph mit seinem pessimistischen Wahrspruch „vanitas, vanitatum vanitas!“ Recht behält.

Es bedeutet eben — um das Hauptthema aller Kunst, die Liebe, speciell herauszugreifen — es bedeutet eben keine künstlerische Steigerung, ja nicht einmal eine Bestätigung der transscendenten Verzückungen des Verliebten, wenn späterhin das alltägliche Leben der Häuslichkeit die geträumten Götter in Menschen zurückverwandelt.

Ohne Zweifel ist auch in dieser Zurückverwandlung ein relatives Glück möglich; aber es bleibt doch wesentlich hinter dem geträumten zurück, und der alte Pascal hat Recht: so lange die Welt steht, hat es niemals eine Gattin gegeben, die sich nicht zu gewissen Zeiten gestanden hätte, die Wahrheit nach der Hochzeit differire stark von der Illusion vor der Hochzeit.

Gewiß, die Schuld dieſer Enttäuſchung liegt auf Seiten der Illuſion. Warum erwartete ſie vom Leben Unmögliches? Warum erhoffte ſie in dem veränderlichen Klima unſeres Planeten einen unverwelklichen Mai? Die Dichtkunſt aber, die den Kampf um dieſen vermeintlichen Mai ſchildert, participirt an der Illuſion. Sie kann die Actionsfähigkeit ihrer Helden nicht lahm legen durch proſaiſch vernünftige Erwägungen über die Frage, ob denn das glühend erſehnte Reſultat die unermeßlichen Opfer, die man zu ſeiner Erreichung in Scene ſetzt, ſchließlich auch lohnen werde. Sie iſt naturgemäß gläubig, denn nur der Gläubige beſitzt Verſtändniß für das Martyrium. Der Vorhang *muß* alſo fallen, ſonſt könnte der Dichter von vornherein über all' ſeine Schöpfungen das deprimirende Motto ſetzen: „Tant de bruit pour une omelette.“ Das gilt ſogar von der Tragödie, wo der Held äußerlich nichts erreicht, innerlich aber doch triumphirt, inſofern es ihm nämlich geglückt iſt, durch alle Fährniſſe die Einigkeit mit ſich ſelbſt, die innere Harmonie, die Verſöhnung mit ſeinem Ich hindurchzuretten. Hier ließe ſich allerdings das individuelle

Schickſal des einmal zu Grunde Gegangenen nicht weiter ausmalen, aber der Leſer könnte ſich doch die Frage vorlegen: wie ſteht es nun mit der Idee, um derentwillen dieſer Heros im Conflikt mit den Satzungen der Geſellſchaft zertrümmert wurde? Und dann müßte der Dichter nur allzuhäufig die Antwort ertheilen: dieſe Idee war eine Perle, die vor die Schweine geworfen wurde, — oder ein Wahn, flimmernd und werthlos, wie falſche Diamanten.

Habeat sibi!

Die Poeſie alſo bietet ein Ganzes mit einem ſittlich und äſthetiſch befriedigenden Schluß; das Leben aber bietet Fragmente. Lieſt ſich nun die Jugend, ehe ſie noch ein Urtheil über das Leben ſelbſt hat, mit der entſprechenden Einbildungskraft in die Schöpfungen der Poeſie hinein, ſo kommt ſie unbewußt zu der irrthümlichen Erwartung, als müſſe der ſittlich und äſthetiſch befriedigende Abſchluß auch im Leben die Regel ſein. Ganz erfüllt von dieſer freudigen Zuverſicht, beginnt ſie den Kampf, und läßt alsdann bei der erſten Enttäuſchung troſtlos die Klinge ſinken, ange-

donnert wie Valentin, da er im Zweikampfe mit Fauſt die übermenſchlichen Künſte Mephiſto's zu ſpüren bekommt. Man hat lediglich die normalen, überwindbaren Gegner erwartet, wie man ſie aus der Lectüre ſeiner Poeten ſich zuſammengeträumt: nun findet man die ſataniſche Wirklichkeit, und mit Valentin ruft man aus: „Ich glaub', der Teufel ficht!" Wohl dem, der ſich aus dieſer erſten Niederlage mit einer Schmarre davonrettet! Mehr als Einem jedoch bohrt ſich im erſten Gange bereits die Klinge der Verzweiflung in's Herz, — unter allen erdenklichen Formen, deren eclatanteſte, der vollſtändige Verluſt des Lebensmuthes, zum Selbſtmord führt.

Wie vollkommen unſere Behauptung gerechtfertigt iſt, das Leben ſei fragmentariſch, im Gegenſatze zur Dichtkunſt, die das Material dieſer Fragmente benutzt, um ein Ganzes zu ſchaffen, das erhellt ſofort aus der flüchtigſten Betrachtung.

Diejenigen Ereigniſſe oder Ereignißcomplexe, die ſich einfach abſchreiben laſſen, und in hiſtoriſch genauer Reproduction ein befriedigend componirtes Dichtwerk

abgeben, sind seltener als weiße Raben. In der Regel bietet das Leben nur Anläufe, nur vereinzelte Scenen, nur Motive, zu denen die Hauptsache, der Grundgedanke, die Pointe, kurz das eigentlich Dichterische hinzu erdacht werden muß.

Das gilt selbst von den ästhetisch reizendsten und überraschendsten Erlebnissen, von denen der Laie behauptet, sie seien „die reine Novelle", „das reine Lustspiel".

Ein tragisch veranlagter Held, dessen Schicksale in Wirklichkeit allenfalls bis zum dritten Akte gedeihen, stirbt in demselben Moment, da die Conflikte sich zuspitzen wollen, höchst unkünstlerisch an der Cholera; generell ausgedrückt: die Ereignisse, die im Dichtwerk von der poetischen Vorsehung dirigirt werden, reihen sich im Leben ganz einfach am Faden der brutalen Causalität auf, und dieser Causalität ist es sehr gleichgültig, ob sie die Entwicklung im schönsten Stadium unterbricht, ob sie Dissonanzen erzeugt, wo man wohlklingende Accorde erwartet, ob sie die Augenblicke des ergreifendsten Pathos mit derbster Komik und jammervoller Tragikomik zersetzt — oder nicht.

Der Poet ordnet die wirr untereinander gehäuften muſiviſchen Steine der Wirklichkeit zu einem planvollen Bildniß. Er leitet ſeine Figuren am Gängelbande der künſtleriſchen Idee und läßt ſie ſo die mannigfaltigen Abgründe und Sümpfe vermeiden, in denen die wirklichen Exiſtenzen tagtäglich ſtecken bleiben.

Die Verwechslung alſo des fragmentariſchen Materials mit dem nach den Principien der dichteriſchen Gerechtigkeit geordneten Kunſtwerk iſt die eigentliche Gefahr verfrühter Lectüre — der Faktor, der „verdreht“ und „verrückt“ macht, der Enttäuſchungen der bitterſten Art bereitet, und mehr Unheil anrichtet, als die Pädagogen ſich träumen laſſen.

Namentlich iſt es die Frauenwelt, die unter dieſem Irrthum zu leiden hat.

Das junge Mädchen tritt bereits zu einer Zeit in die Geſellſchaft hinaus, da der Jüngling von ſeinen Studien und Arbeiten noch derart in Anſpruch genommen iſt, daß ihm der nöthige Spielraum zum Reflektiren und Träumen fehlt. Auch entwickelt ſich das Gemüthsleben, namentlich in ſeinen Beziehungen zu der Liebe, beim Weibe früher und raſcher als beim

ſtarken Geſchlecht. Was aber kennt ein ſolches jugendliches Geſchöpf — das noch dazu die letzten Jahre ſeiner Entwicklung in nahezu abſoluter Abſperrung von der Welt verbracht hat — von den Wirklichkeiten der Exiſtenz? Die Familie, das Penſionat und die Novelliſtik ſind die einzigen Quellen, aus denen es ſchöpft. Nun beginnt das eigene Leben ſich abzuſpielen, — und natürlich ſoll jetzt Alles genau ſo zugehen, wie in dem himmelblau colorirten Ideal-Roman, den man ſich aus dem Dutzend — oder wieviel man geleſen hat — inſtinktiv zurecht conſtruirt. Das erſte Kapitel läßt ſich in der That wundervoll an; das zweite und dritte übertrifft alle Erwartungen; dann aber, wenn das zärtliche, poeſievolle Herz in trunkener Sehnſucht dem vierten, fünften und ſechſten entgegenſchlägt, ertheilt die Wirklichkeit ihre erſte Lection. Glühende Thränenſtröme ſind die unausbleibliche Folge. Diejenige iſt noch glücklich zu preiſen, die das Schickſal ſo gleich zu Anfang emporrüttelt. Es giebt jedoch Fälle genug, in denen die Illuſionen ſich fortſpinnen und zunächſt durch die Ereigniſſe dauernd beſtätigt zu werden ſcheinen. Bricht alsdann

die Enttäuschung herein, so hat die Remedur, wie gesagt, einen verzweifelten Stand.

Die neufranzösischen Dichter, an ihrer Spitze Alphonse Daudet, haben sich vielfach bemüht, den Lebensbildern, die sie gestalten, das Verderblich-Illusionäre abzustreifen; man könnte das den Realismus der Composition nennen. Leider verliert bei diesem Modus die Poesie, was die bürgerliche Zweckmäßigkeit gewinnt, denn gerade darin besteht doch die Aufgabe des Poeten, daß er uns, unbeschadet aller Realistik im Einzelnen, eine Welt der Versöhnung zeigt, im Gegensatz zu der Welt der unaufgelösten Dissonanzen, in welcher wir leben.

VIII.

Franzöſiſche Ueberlegenheit.

Ein literar-äſthetiſches Dogma, das auf die ſchriftſtelleriſche Hervorbringung unſerer Nation beinahe eben ſo hemmend einwirkt, als das vielberufene Dogma der Claſſicität, iſt die unausrottbare Theſe von der Ueberlegenheit der franzöſiſchen Technik.

Dieſe vermeintliche Ueberlegenheit ſoll ſich vornehmlich auf der Bühne, dann aber auch in der Epik, insbeſondere im Sittenroman, kurz, überall da geltend machen, wo das Compoſitionelle ſtark in den Vordergrund tritt. In der Lyrik dagegen, auf dem Gebiete des Innerlichen, der Stimmung, räumt man uns großmüthig die Hegemonie ein, Dank den augenfälligen Leiſtungen eines Mannes wie Johann Wolfgang von Goethe, dem der Wohllaut des echten Liedes „kaskaden-

gleich vom Göttermunde rauſcht", und der zu alledem noch das Glück hat, längſt begraben zu ſein, was in der Werthſchätzung des deutſchen Literaturphiliſters oft ſchwerer wiegt, als ſelbſt ein Poëm wie „Der Fiſcher" oder „Die Braut von Korinth".

Es läßt ſich nun gewiß nicht in Abrede ſtellen, daß z. B. ein gutes franzöſiſches Converſations- und Intriguenſtück nach allen Richtungen hin wunderbar „klappt", einer ſorgfältig gearbeiteten Maſchine vergleichbar, die ſtörungslos functionirt und ſich überall glatt und correct erweiſt. Der Deutſche verſteht es, wenn man dem Scheine glaubt, nicht annähernd ſo vortrefflich, wie ſein überrheiniſcher Nachbar, einen gegebenen Stoff in die üblichen drei oder fünf gleichgewichtigen Abſchnitte zu zerlegen, jeden dieſer Abſchnitte wieder in ſich zum architektoniſchen Ganzen zu runden, gerade da, wo der Eindruck am intenſivſten geworden iſt, den Vorhang fallen zu laſſen, Spiel und Gegenſpiel wirkungsreich zu vertheilen, auf ſogenannte Glanzpunkte hin zu arbeiten, die Erwartung des geſpannten Zuſchauers zu befriedigen, und dennoch zu überraſchen, — kurz, eine Arbeit zu liefern, die den

Effekt einer kunſtgerechten Schachpartie macht, bei der im rechten Momente rochirt, zum Angriff geſchritten und ſchließlich matt geſetzt wird.

Wie erklärt ſich nun dieſe Thatſache?

Will man behaupten, die Franzoſen ſeien den Deutſchen an organiſatoriſchem Talent, an Ueberblick, an Sinn für das Ganze weſentlich überlegen?

Sie ſeien ſchärfere Kritiker, ſchneidigere, geſchultere Denker?

Es dürfte ſchwer halten, dieſe Deutung wahrſcheinlich zu machen.

Unſere ſtrategiſche Meiſterſchaft iſt den Herren Franzoſen wohl unvergeſſen, und das Verſtändniß für den reinen Gedanken ſcheint noch ſtetig im Wachſen, denn der große Immanuel Kant und ſein bedeutendſter Schüler, Arthur Schopenhauer, werden jetzt mehr geleſen denn je.

Auch die Gebiete der Technik im engeren Sinne beherrſchen wir eben ſo gut, wie unſere Nachbarn jenſeits des Rheines, ſodaß nicht abzuſehen wäre, weshalb uns juſt die „literariſche Mache", die doch keineswegs eine Blüthe des dichteriſchen Gemüths,

sondern die Resultante der oben erwähnten intellectuellen Kräfte ist, minder gelingen sollte.

In der That machen wir dort und da die Erfahrung, daß ein Schriftsteller deutscher Nation ausnahmsweise die „Mache" mit einer an's Französische grenzenden Virtuosität handhabt: dann aber berührt uns das von ihm gestaltete Werk in der Regel ein wenig undeutsch: es weht uns eine nicht näher zu definirende Atmosphäre von Fremdartigkeit daraus entgegen; wir haben den Eindruck des künstlich Herangeholten, wie etwa — mutatis mutandis — bei der Lectüre einer Ramler'schen Ode, im Gegensatz zu der Ursprünglichkeit des freihinfluthenden Volksliedes.

Also nochmals: woher diese wundersame Erscheinung?

Die Sache, so entschieden sie uns im Anfang befremdet, liegt bei genauerer Betrachtung einfach genug.

Sie findet ihre Erklärung keineswegs in der Thatsache, daß die Franzosen etwa durchschnittlich größere Meister der Composition wären, als die Germanen, sondern vielmehr in dem großen, aber gelassen auszusprechenden Wort, daß sie schlechtre Poeten sind;

denn zu den Hauptkriterien eines bedeutenden Dichters gehört unſeres Erachtens das pſychologiſch-äſthetiſche Gewiſſen.

Frankreich, wie überhaupt das neulateiniſche Europa, iſt die Wiege des Situationsdrama's, d. h. jener Bühnendichtung, bei der das Aeußerliche, Stoffliche, Sachliche vorwiegt, dergeſtalt, daß die Charaktere vielfach nur die mechaniſchen Träger der einzelnen Situationen zu ſein, ja von dieſen bedingt und entwickelt zu werden ſcheinen.

Dieſe Methode des dramatiſchen Schaffens entſpricht ſo durchaus der Eigenart der romaniſchen Völker, daß dieſe Nationen ſelbſt da, wo ſie, wie Molière in ſeinem „Avare", eine Charakterkomödie zu Stande bringen, alle andern Perſonen, die neben dem Titelhelden einherlaufen, nach der Schablone des Situationsſtückes behandeln, — mit jener äſthetiſchen Leichtherzigkeit, die wir gleich weiter unten beleuchten wollen.

Der Germane dagegen neigt zum Charakterdrama. Erſt ſteht ihm der Held und deſſen innre Wandlungen vor der ſchaffenden Seele, — und aus der Perſön-

lichkeit dieſes Helden heraus geſtalten ſich ihm die Conflikte.

Sonach iſt ihm das Aeußere, Stoffliche, Sachliche, mit einem Wort: der Verlauf und die Gruppirung der Situationen faſt immer ein Sekundäres.

In anderer Form:

Der deutſche Dramatiker ſchafft uns Geſtalten, und läßt dieſe ſich vor uns ausleben, zu welchem Behufe er Situationen braucht. Der Franzoſe dagegen will uns durch ein farbenſprühendes Diorama lebendiger, raſch wechſelnder Situationen an's Herz — oder doch an den Geiſt — faſſen, zu welchem Behufe er Charaktere braucht.

Dabei kommt es ihm, weil ja die Situationen ihm die Hauptſache ſind, nicht eben ſonderlich darauf an, ob ſeine Figuren durch die ganze Komödie hindurch innerlich conſequent bleiben oder nicht.

Das Pſychologiſche in toto erſcheint ihm von untergeordnetem Werthe; eine gewiſſe Wahrſcheinlichkeit beanſprucht er lediglich im Detail, und ſelbſt da hat er ein eminent weites Gewiſſen.

Wenn es die elegante Durchführung ſeiner kunſt-

voll geplanten Schachpartie fordert, so zögert er keinen Augenblick, uns den Tyrannen des ersten Aktes im fünften als liebenswürdigen Bonvivant vorzureiten, oder die raffinirte Kokette nach dritthalb Scenen als Frau von Gemüth einzuschmuggeln. Die anmuthig verschlungene Fabel hat sich nun so gefügt, daß der Schlußeffekt des Dramas absolut nicht erzielt werden kann, ohne daß der Vicomte von X. oder die Baronin von Y. etwas Unmögliches thun — unmöglich mit Rücksicht auf ihre psychologischen Antecedentien, oder sogar im Sinne der allgemeinen Vernünftigkeit. Der Virtuose der Mache kennt jedoch keine Skrupel. Phöbus Apollo in eigener Person vermöchte ihn nicht zu hindern, dieß Unmögliche zu riskiren, und so den Effekt — freilich nur den äußerlich theatralischen — im bekannten Umfange einzuheimsen.

Etwas Unmögliches im Sinne der allgemeinen Vernünftigkeit leistet z. B. der unglaubliche Brissot in dem Drama „Denise" von Alexander Dumas. Ohne den mindesten Anspruch auf individuelle Eigenart zu besitzen, die eine gewisse Abnormität des Verfahrens allenfalls rechtfertigen könnte, handelt besagter Brissot

buchstäblich so, wie unter zehntausend europäischen Vätern nicht ein einziger handeln würde, — und zwar evidenter Maßen nur deshalb, weil diese Unmöglichkeit einer der Züge ist, die der Autor zur stilgerechten Erledigung seiner glänzenden Schachpartie nothwendig braucht.

Brissot erfährt nämlich zweierlei:

Erstens, daß seine Tochter Denise von dem gewissenlosen Fernand de Thauzette verführt worden ist; und zweitens, daß Herr von Bardane, der Fräulein Denise liebt, dieselbe heirathen will, obgleich sie ihm ihre Schande gebeichtet hat.

Es ließe sich nun, bevor wir noch die Frage Brissot erörtern, eine ernste Debatte darüber eröffnen, ob denn etwa die Situation dieses Herrn von Bardane ohne den schwersten Verstoß gegen die innere und äußere Wahrhaftigkeit so schwach motivirt bleiben durfte, wie das bei Meister Dumas der Fall ist; denn in der guten Gesellschaft jenseits wie diesseits des Rheines pflegt man verführte Mädchen regulariter nicht zu heirathen, und wo dieß dennoch geschieht, da ist beinahe durchweg ein Mangel an Ehrgefühl die

leitende Urſache, nicht etwa eine Regung von Großherzigkeit, die ſich nach Art des Heyſe'ſchen Förſters in der Novelle „Mutter und Kind" über das Achſelzucken der Welt und die eigenen Peingefühle hinwegſetzt. In Frankreich zumal, wo die Furcht vor dem Lächerlichen und das point d'honneur in weiteren Geſellſchaftskreiſen ſo viel ausgebildeter iſt als bei uns, in Frankreich bedurfte dieſer Herr von Bardane mit ſeiner Liebe, die ſo freigebig iſt im Vergeſſen und ſo rührend im Dulden, einer ganz andern pſychologiſchen Baſis, um glaubwürdig zu erſcheinen.

Doch dieß beiläufig: denn nicht die Mängel im Charakterbilde des Bräutigams wollten wir rügen, obgleich auch ſie einem deutſchen Poeten ſchlafloſe Nächte bereiten würden, ſondern die innere Naturwidrigkeit des mehrfach erwähnten Briſſot.

Nachdem dieſer unbegreifliche Herr in Erfahrung gebracht hat, wie ſich's mit ſeiner Deniſe verhält; nachdem er gehört hat, daß ein widerlicher Roué, den ſie haßt und verabſcheut, ihr die Unſchuld geraubt, und daß ein heroiſcher Ehrenmann, der ſie anbetet, und deſſen Liebe ſie leidenſchaftlich erwidert, das

Vorgefallne ignorirt und ſie trotzdem heirathen will — was thut er?

Sagt er etwa: „In Gottes Namen! Werde glücklich, mein Kind! Wenn's Deinen künftigen Gemahl nicht genirt, mir ſoll's recht ſein!“ . . . ?

Spricht er ſo, wie jeder halbwegs zurechnungsfähige Menſch von den Säulen des Herkules bis zum Geſtade der Lena geſprochen hätte?

Ja, wenn die Gebote der Mache nicht wären, die Forderungen der unvergleichlichen Technik, die Principien der eleganten Partie!

Weiß zieht an — und da kommt zur beſtimmten Minute Schwarz an die Reihe, — mag's nun paſſen, oder dem erlauchten Muſagetes ein Gräuel ſein!

Anſtatt ſo zu handeln, wie er ohne Herrn Dumas gehandelt hätte, ſteift ſich dieſer unmögliche Briſſot mit jener edlen theatraliſchen Hartnäckigkeit, die den Ehrenmännern der franzöſiſchen Bühne eigen iſt, auf das Gegentheil des Vernunftgemäßen.

Er verlangt, daß Deniſe ihren Verführer heirathe, — jenen elenden Don Juan, der nicht das Mindeſte von ihr wiſſen will, den ſie verabſcheut wie den leib-

haftigen Satan, der die ödeſte und gemeinſte Canaille unter der Sonne iſt. Ihrem Herrn von Bardane dagegen, mit dem ſie glücklich zu werden hofft, ſoll ſie, zur größeren Ehre des Briſſot'ſchen Kretinismus, ohne Weiteres den Stuhl vor die Thüre ſetzen, als hätte ſeine Hochherzigkeit ihrem Zartgefühle die tiefſten Wunden geſchlagen.

Dabei iſt ſich Herr Briſſot natürlich noch keineswegs klar darüber, wie er denn etwa den leichtlebigen Fernand de Thauzette dazu zwingen will, dieſem wunderbaren Verlangen Folge zu leiſten. Ja, er verzweifelt insgeheim an dem Reſultat ſeiner Bemühungen, und ruft — ich weiß nicht genau, in welchem Momente dieſes abnormen Gemüthszuſtandes, aber jedenfalls doch im Zuſammenhang mit der Unausführbarkeit ſeines Planes — die elegiſchen Worte: „Ah, je suis bien malheureux!“ — was bei jedem Unbefangenen den Eindruck der vollendetſten Komik erzeugt.

Ein ähnliches Beiſpiel abſoluter Unmöglichkeit bietet uns der Sardou'ſche „Ferréol“, wo der Gerichts-Präſident ſeine vermeintlich untreue Frau in ſeiner

Eigenschaft als amtlicher Inquisitor unter den größten Seelenkämpfen stramm in's Verhör nimmt, und sich so gleichsam ex officio bemüht, seine eigene Schande zu Protokoll zu nehmen, was beim Publikum Reminiscenzen an Brutus erwecken soll, der seine eigenen Söhne verurtheilt. Nun weiß allerdings so ziemlich jeder Voyou von der Bannmeile, daß keine richterliche Person verpflichtet oder befugt ist, in eigener Sache inquisitorisch thätig zu sein: aber der Autor braucht diesen Schachzug, und mit dem historisch gewordenen coeur léger des Franzosen setzt er sich über Dinge hinweg, die ein orthodoxer Germane, so lang er mit Apollo auf gutem Fuße zu stehen wünscht, niemals riskiren würde.

Deutsche Dramatiker, die im Geist der Franzosen schaffen, leisten sich hier und da Analoges, wenn auch mit einer gewissen jungfräulichen Verschämtheit, die zu bemänteln sucht.

So z. B. unser Paul Lindau in seinem wirksamen Schauspiel „Maria und Magdalena", wo ein Commerzienrath über die Bretter schreitet, auf den die oben citirte Wandlung der blutigsten Tyrannei in

das reizendste Himmelblau eines liebenswürdigen Bonvivants beinahe wörtlich paßt. Auch die Salonscenen im ersten Akt, wo Dr. Laurentius das Füllhorn seiner göttlichen Grobheit ausschüttet, gehören zum Unwahrscheinlichsten, was uns der geistreiche Autor jemals geboten hat.

Der im Vorstehenden analysirten französischen Leichtherzigkeit steht nun das vollentwickelte ästhetische Feingefühl der germanischen Muse schroff gegenüber.

Sie verschmäht solche Inconsequenzen, solche Verstöße gegen die Einheitlichkeit des Charakters, solche Schachzüge ohne innerliche Berechtigung.

Deshalb und nur deshalb hat der deutsche Poet bei der Gliederung seines Stoffes, im Gruppiren der Situationen, im Herausarbeiten starker, wohl präparirter und dennoch unverhoffter Effekte größere Schwierigkeiten zu überwinden als der französische.

Nicht etwa, daß ihm die Eventualitäten, wie der Franzose sie scheinbar mühelos aus dem Aermel schüttelt, nicht beifielen; daß diese oder jene äußerlich glorioſe Wendung ihm nie vor den geistigen Blick träte: o nein! Die Auswahl dessen, was er ver-

werthen könnte, wenn er nicht Grund hätte, es abzulehnen, ist zweifelsohne genau eben so groß, wie bei den ruhmgekrönten Virtuosen der französischen Mache: der deutsche Autor jedoch verzichtet aus hundert Motiven auf hunderte von Knalleffekten und Kunstgriffen, die der Franzose mit einem Handkuß an die Adresse der Muse freudevoll acceptirt; er weist sie zurück, weil sie ihm unvereinbar erscheinen mit der höchsten, erlauchtesten Forderung aller Kunst, mit der Wahrheit; er weist sie zurück, weil er von innen heraus arbeitet, nicht von außen nach innen; weil er sich Eins fühlt mit den Gestalten, die er in's Leben ruft; weil er mit seinem dichterischen Gewissen, mit dem kategorischen Gotte in seiner Brust rettungslos in Conflikt geriethe, wollte er den verlockenden Stimmen der Unwahrheit nachgeben. Er ist Christus auf der Zinne des Tempels; der Satan tritt in Gestalt einer brillanten Prunk-Scene an ihn heran und spricht: „Alle und jede Wirkung auf die Gedankenlosigkeit der Millionen will ich Dir zusichern, so Du mich anbetest.“ Er jedoch antwortet dem Verführer: „Weiche von hinnen!“

Alle Autoren, die jemals mit echter Begeisterung geschaffen haben, ruf' ich zu Zeugen auf, ob ich hier ein Phantasiebild entrolle, oder ob meine Darstellung dem wirklichen Sachverhalte entspricht.

Da zwischen dem Wollen und dem Ausführen eine gar weite Kluft liegt, da der Poet sich täuschen, da sein Talent ihn treulos im Stich lassen kann, wo er das Höchste anstrebt, so ist mit der hier gegebenen Auseinandersetzung natürlicherweise durchaus nicht behauptet, daß nun Alles, was unsere deutschen Dichter zu Stande bringen, dem Ideal der inneren Wahrheit völlig entspräche. Ganz gewiß aber bleibt das Princip im Großen und Ganzen zu Recht bestehen.

Das Nämliche, was ich hier von den deutschen Poeten im Gegensatz zu den französischen Matadoren der Technik behaupte, gilt auch von denjenigen Franzosen, deren Muse den Stempel germanischer Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit an der Stirne trägt.

Der echteste und wahrste Poet des modernen Frankreichs, Alphonse Daudet, dieser geniale Schöpfer so vieler herzbewegender Menschenbilder, kann sich in gewissen technischen Dingen dem französischen Vir-

tuoſenthum nicht an die Seite wagen. Seine Compoſition iſt oft — ſelbſt nach dem Maßſtabe unſerer deutſchen Kritik beurtheilt — einſeitig und zerfahren; das Epiſodenhafte wuchert über Gebühr; der Zuſammenhang zwiſchen den verſchiedenen Geſellſchaftsgruppen, die er uns vorführt, erſcheint allzu loſe und locker, wie z. B. im „Nabab“; oder es fehlt ſeinen Romanen das eigentliche Problem, das Rückgrat, wie dem reizenden „Le petit Chose“.

Wird man deshalb etwa behaupten mögen, Daudet, wenn er gewollt hätte, wenn er Verzicht hätte leiſten wollen auf das echt Dichteriſche in ſeiner ruhmreichen Production, hätte nicht eben ſo gut wie die Mode-Autoren vom Théâtre français und der Porte St. Martin eine comédie mit allen Chikanen, Fineſſen und Mach-Kniffen in die Welt ſetzen können?

Du lieber Himmel!

Wer denkt hier nicht an das Wort unſeres Goethe, das etwa alſo lautet:

„Das, worauf Ihr ſo viel Euch zu Gute thut: — ein Theaterſtück nach allen Regeln zu gliedern und abzurunden, und ſo den Zuſchauer bis zum Ende in

Spannung zu halten, — ja, das ist auch eine Kunst, aber doch eine sehr inferiore."

Er meinte hier die dramatischen Autoren des Tages, die zwar wußten, wie es gemacht wird, denen aber das Was fehlte; die Sättigung nämlich ihrer dramatischen Vorwürfe mit dem Fluidum wirklicher Poesie.

IX.

Wir Barbaren.

Der vorſtehende Artikel, der zuerſt in einer viel-geleſenen literariſchen Wochenſchrift das Licht der Welt erblickte, hat den berühmten franzöſiſchen Kritiker Francisque Sarcey nicht ſchlafen laſſen. Die Dreiſtigkeit des ungeſtümen Barbaren trieb dem vaterländiſch geſinnten Pariſer das helle Blut in die Schläfe. In der That, vom Standpunkt des franzöſiſchen Unfehlbarkeitsdünkels war es geradezu unerhört, die feſtlich drapirte Muſe der „comédie“ ſo coram publico zu entkleiden, und dem Volke zu zeigen, daß ein gutes Corſet und eine ſchön gebaute Tournüre nicht völlig identiſch ſeien mit der natürlichen Kernhaftigkeit Thalia's.

Dieſe echt preußiſche Miſſethat verdiente eine

Bestrafung, und da die Ruchlosigkeit exorbitant war, so konnte auch die Züchtigung nur im gewaltigsten Maßstabe auftreten. Das heißt, die ästhetisch-kritische Majestätsbeleidigung mußte mit einer Verunglimpfung der gesammten deutschen Nation beantwortet werden.

Das hat Herr Sarcey denn in der That auch bestens besorgt.

Unter dem Titel: ‚La Différence des Crânes" publicirte der geistreiche Mitarbeiter des „Gagne-Pétit" einen Schrei der Entrüstung, der sich zunächst zwar an meine Privat-Adresse, dann aber an die Bürger des deutschen Reiches in corpore richtet, denen er — der Leser wird angenehm überrascht sein — jedes Verständniß für das wahre Wesen der . . . dramatischen Kunst? . . . nein, der bürgerlichen Moral und der Ehre abspricht.

Was? Nicht zu glauben? Aber es ist so! Buchstäblich: der bürgerlichen Moral und der Ehre . . .!

Es liegt sonst durchaus nicht in unseren Gepflogenheiten, jede feindselige Attacke als eine Haupt- und Staatsaction zu betrachten. Wer da Vorurtheile bekämpft, Irrthümer analysirt und literarische

Mißstände unter die Lupe nimmt, der darf nicht staunen, wenn ihm gelegentlich ein Fluch der Erbitterung zu Ohren dringt, oder ein bedrohliches Schmähwort. Das versteht sich von selbst; das hat sogar seine innere Berechtigung. Man soll — wenn die Variante erlaubt ist — dem Ochsen, den man zu dreschen hat, nicht das Maul verbinden.

Auch diesmal hätten wir an dem obenerwähnten Princip festgehalten, wenn nicht der Aufsatz des französischen Kritikers aus höheren Gesichtspunkten ein gewisses Interesse beanspruchte.

Sarcey liefert uns nämlich einen geradezu eclatanten Beleg für die traurige Thatsache, daß man in Frankreich — trotz aller Bemühungen der versöhnlichen Elemente — noch immer jede Objectivität des Urtheils, ja, ich möchte fast sagen: jede Fähigkeit des logischen Denkens verliert, sobald es sich um „ces gens-là", — das heißt in der liebenswürdigen Sprache Sarcey's: um das deutsche Volk — handelt. Das Wort „Allemand" genügt, um in der Seele des Vollfranzosen Zustände zu erzeugen, die an den Koller des Truthahns beim Anblick eines rothen Tuches erinnern.

Auch Herr Sarcey, der doch zu den bevorzugten Geistern seiner Nation gehört, zeigt in seinem Artikel „La Différence des Crânes“ außerordentlich schwellfähige Halsklunkern.

Zur Erläuterung des eben Gesagten, wie zur Begründung dessen, was kommen soll, muß ich einige Stellen des Sarcey'schen Aufsatzes wörtlich hier einfügen.

Nach einem flüchtigen Resümé unsrer Haupt-Thesen schreibt Herr Sarcey wie folgt:

„Von der Theorie geht nun Herr Eckstein zu ihrer Anwendung über, vom Allgemeinen zum Einzelnen, und um den Beweis zu liefern, daß wir Franzosen, die wir so gar keine poetische Begabung besitzen, durchaus nicht im Stande sind, lebensfähige Charaktere von ausgesprochener Individualität zu schaffen, nimmt er das neue Drama des Herrn Alexander Dumas — Denise — und analysirt die Person Brissot's.“

Schon hier verführt die nationale Gereiztheit Herrn Francisque Sarcey zu einer Entstellung der Thatsachen. „Nous autres Français, qui n'avons

point la tête poétique . . .“ heißt es im Original. Nie und nirgends aber iſt es mir beigefallen, eine ſolche Ungeheuerlichkeit zu behaupten. Nur die poetiſchen Vorzüge des franzöſiſchen Drama's habe ich angezweifelt; dieſes Drama jedoch iſt durchaus nicht der wahrhafte Repräſentant der franzöſiſchen Literatur. Im Gegentheil: das Bedeutendſte, was die Franzoſen während der letzten fünfzehn Jahre hervorgebracht haben, contraſtirt nach Kern und Geſtaltung durchweg mit den Schöpfungen ihrer dramaturgiſchen Technik. Mein Aufſatz hatte dieß ausdrücklich betont. Ich citirte z. B. Daudet, „dieſen genialen Schöpfer ſo vieler herzbewegender Menſchenbilder“ — (mea ipsissima verba) — und ſchloß mit der Frage: „Wird man deshalb etwa behaupten mögen: Daudet, wenn er gewollt hätte, wenn er Verzicht hätte leiſten wollen auf das echt Dichteriſche in ſeiner ruhmreichen Production, hätte nicht ebenſo gut wie die Mode-Autoren vom Théâtre français und der Porte St. Martin eine comédie mit allen Chicanen, Fineſſen und Mach-Kniffen in die Welt ſetzen können?“ Herr Sarcey verfolgt alſo offenbar nur den Zweck,

mir den Leſer ſeines polemiſchen Referats von vorn-herein abhold zu ſtimmen. Sollte der geiſtreiche Kritiker wider Erwarten mit Schopenhauer bekannt ſein, ſo möge er an entſprechender Stelle nachſchlagen, wie man ein derartiges Verfahren mit einem kraftvoll-derben Studentenausdruck klangreich charakteriſirt.

Doch dies beiläufig!

Francisque Sarcey fährt fort:

„In der Rolle des Briſſot giebt es nun einen Punkt, den ſich der deutſche Schriftſteller nicht erklären kann. Man erinnert ſich, daß die Tochter Briſſot's, Deniſe, in ihrer früheſten Jugend durch Fernand de Thauzette verführt worden iſt. Nachdem ſie Mutter geworden, hat er ſie ſchnöde verlaſſen. Späterhin lernt Deniſe Herrn von Bardane kennen, der ſich in ſie verliebt und ſie heirathen will. Sie hat ihm ehrlich ihren Fehltritt gebeichtet. Er hat ihr verziehen und iſt vielleicht nahe daran, über die letzte Erinnerung an das Vergangne hinauszukommen. Nur Briſſot, ihr Vater, zeigt ſich unbeugſam.

„Auch Briſſot hat das ſchreckliche Geheimniß,

das ſeine Frau und ſeine Tochter ihm bis dahin verheimlicht haben, gleichzeitig mit Herrn von Bardane in Erfahrung gebracht. Briſſot iſt ein wackrer, ein ganzer Mann, der, was die Ehrenhaftigkeit angeht, keinerlei Transactionen kennt. Er weiß nur Eins: daß ein Mädchen, falls es nicht ſeine Ehre verlieren will, unter allen Umſtänden Denjenigen heirathen muß, dem ſie ſich hingegeben hat. Deniſe war die Geliebte Fernand de Thauzette's: ſie muß alſo ſeine Frau werden.

„Deniſe liebt Fernand nicht mehr; Fernand liebt Deniſe nicht mehr; — gleichviel. Die Ehre erfordert, daß die beiden Leute ſich heirathen. Briſſot ſtrengt daher Alles an, ſie zu dieſer Heirath zu zwingen; er leugnet, daß eine andere Löſung überhaupt discutirbar ſei.

„Das revoltirt nun die deutſche Kritik. Das veranlaßt ſie zu behaupten, die Franzoſen hätten abſolut kein dichteriſches Talent, und entbehrten der Fähigkeit, Charaktere zu ſchaffen.

„Briſſot hätte, ſo behauptet Herr Eckſtein, zu ſeiner Tochter ſagen müſſen: In Gottes Namen!

Werde glücklich mein Kind! Wenn's Deinen künftigen Gemahl nicht genirt, mir ſoll's recht ſein.

„Herr Eckſtein hat offenbar ein anders conſtruirtes Gehirn als wir, vorausgeſetzt, daß wir nicht annehmen wollen, wir hätten ein anders conſtruirtes Gehirn, als er. Aber das kommt ja auf eins heraus. (Sehr wahr!)

„Er begreift nicht, daß Briſſot allerdings kein vernünftiger Menſch nach deutſchen Begriffen iſt — (que Brissot n'est point un homme sensé à l'allemande). Vielmehr iſt dieſer Briſſot ein Mann, der die Forderungen der Ehre höher ſtellt, als die Rathſchläge der banalen Verſtändigkeit. Es kann ja ſein, daß in den Augen gewiſſer Leute die Ehre ein Vorurtheil iſt, aber dieſes Vorurtheil hat ſeine Anhänger, ſeine Gläubigen, ſeine Fanatiker, und dieſe opfern ihrem großartigen Idol alles Uebrige.

„Die Ehre eines anſtändigen Mädchens beſteht darin: ſich niemals einem andern Manne hingegeben zu haben, als ihrem Gatten. Hat ſie das Unglück oder die Thorheit gehabt, eine ſchlechte Wahl zu treffen, ſo muß ſie dabei ver-

harren, dem alten französischen Sprichworte gemäß: ‚Wo die Geiß angebunden ist, muß sie auch grasen'. Aus den Armen eines Geliebten aber, der noch am Leben ist, in die eines Gatten überzugehen, selbst wenn der Gatte diese Vergangenheit kennt und sie großmüthig verzeiht: das ist für das Weib eine Erniedrigung und für ihre Familie ein unauslöschbarer Makel."

Wenn man diese volltönigen Phrasen so liest, man könnte wirklich zu der Vermuthung kommen, Herr Sarcey habe allein unter sämmtlichen Denkern Europa's den Begriff der weiblichen Sexual-Ehre in seiner Tiefe erfaßt und ihn zum ersten Male hier ausgiebig definirt.

Leider hält dieser Eindruck nicht vor.

Auch die oberflächlichste Prüfung ergiebt, daß Herr Sarcey weder logisch analysirt, noch wahrheitsgemäß darstellt.

Die Ehre eines anständigen Mädchens besteht also, — der Auffassung des Herrn Sarcey zufolge — darin: sich niemals einem andern Manne hingegeben zu haben, als ihrem Gatten.

Betrachten wir dieſen Satz näher.

Unſrer Meinung nach beſteht die Ehre eines anſtändigen Mädchens darin, ſich überhaupt keinem Manne hingegeben zu haben, auch nicht ihrem künftigen Gatten; denn Herr Sarcey kann doch hier nur den künftigen Gatten meinen, da verheirathete Mädchen, d. h. Mädchen mit einem gegenwärtigen Gatten, keine Mädchen mehr ſind, ſondern Ehefrauen.

Herr Sarcey ſcheint alſo der eigenthümlichen Anſicht zu ſein, als ſei die Ehre eines Mädchens abſolut nicht befleckt, wenn es auch vor der Hochzeit mit einem Manne vertraulichen Umgang pflege, eventuell auch Kinder bekomme, vorausgeſetzt nur, daß dieſer vor-eheliche Gemahl ſpäterhin die illegitime Vertraulichkeit durch die Weihe des Prieſters, reſpektive des Standesamtes legaliſire.

In der That, dieſe Auffaſſung ergiebt ſich nicht etwa lediglich aus dem eben citirten Paſſus, ſondern aus dem geſammten Ductus aller Erörterungen.

Weiter oben verſichert Herr Sarcey ausdrücklich, Briſſot wiſſe nur Eins: daß ein Mädchen, falls es

nicht seine Ehre verlieren will, unter allen Umständen Denjenigen heirathen muß, dem sie sich hingegeben hat.

Wir haben gar nichts dawider, daß Brissot und Herr Francisque Sarcey dieß wissen; — anderwärts aber glaubt man zu wissen, daß ein Mädchen schon mit dem Augenblicke, da sie sich hingiebt, ihre Ehre verloren hat. Der Conditionalsatz: „Falls sie nicht ihre Ehre verlieren will," stellt diese Thatsache klärlich in Abrede.

Herrn Sarcey zufolge wäre die weibliche Sexual-Ehre durch den Akt der vor-ehelichen Hingebung gleichsam nur auf die Kante geschoben, ungefähr wie der Einsatz auf Pair oder Impair, wenn Zéro herauskommt.

Es hängt bei dieser Constellation, wie jedem Kenner des Roulette-Spiels bekannt ist, von der demnächst herauskommenden Nummer ab, ob der Einsatz verloren oder wieder zurückgewonnen ist. Kommt Impair heraus, und mein Gold, das vorläufig auf den Rand exilirt ist, hat ursprünglich auf Impair gesessen, so gehört dieses halb schon bedrohte Gold wieder mir.

Nach der gleichen Methode wäre ein junges Mädchen — immer Herrn Sarcey zufolge — durch das intimſte Verhältniß zu einem Manne abſolut nicht befleckt. Man müßte vielmehr erſt abwarten, wie die demnächſtige Kugel rollt, d. h. ob er ſie heirathet oder ob nicht.

Im erſten Falle iſt das Gold ihrer Ehre uncompromittirt, wie das jeder andern.

Im zweiten Falle iſt ſie ein Schandfleck auf dem Ehrenſchild der Familie.

Jedem unbefangenen Menſchen muß dieſe Widerſinnigkeit auf die Nerven fallen.

Es iſt einfach ein Unding, den ſittlichen Werth oder Unwerth einer menſchlichen Handlung von künftigen Ereigniſſen abhängig machen zu wollen, die der Handelnde gar nicht beeinfluſſen kann.

Ganz mit der nämlichen Logik dürfte Herr Francisque Sarcey behaupten, das Stehlen ſei moraliſch erlaubt; nur das Ertapptwerden ſei ein Verbrechen.

In der Praxis ſtellt ſich die Sache ja allerdings ſo, daß ein verführtes Mädchen, wenn der Geliebte es

ſpäterhin heirathet, geſellſchaftlich einigermaßen rehabilitirt wird; — aber doch nur einigermaßen; durch die Vermuthung nämlich, ihr Verhalten bei der Verführung müſſe derart geweſen ſein, daß ſie trotz Allem nicht jeglichen Anſpruchs auf Achtung verluſtig gegangen ſei, ſintemalen ſich ja der Verführer bewogen gefunden habe, ihr ſeinen Namen zu geben, und ſo gleichſam für ihren Fehltritt mit einzuſtehen, ja, die Hauptſchuld daran ſich ſelbſt aufzubürden. Dieſe Vermuthung zu Gunſten des gefallenen Mädchens liegt übrigens augenſcheinlich nur dann vor, wenn die Vermählung mit ihr aus der unbeeinflußten Initiative ihres Verführers hervorging, nicht aber, wenn der Verführer auf alle erdenkliche Weiſe zur Heirath mit ihr gezwungen wird.

Trotzdem bleibt die Theſe zu Recht beſtehn: Was einmal unſittlich war, das kann wohl verziehen, aber niemals durch ſpätere Geſchehniſſe in Sittlichkeit umgeſetzt werden. Wer eine Uhr ſtiehlt, wird nicht dadurch wieder zum Ehrenmann, daß er ſich etwa ſpäter erbietet, die geſtohlene Uhr zu bezahlen.

Dieß Alles iſt im höchſten Grade evident: nur Herr

Sarcey hat keine Augen zu sehen und keine Ohren zu hören, — denn das scharlachfarbne Tuch des Deutschthums, das ihm entgegenweht, raubt ihm die sonst so klare Besonnenheit.

Herr Sarcey behauptet ferner: „Wenn ein verführtes Mädchen von einem anständigen Manne, der um ihre Vergangenheit weiß, geheirathet wird, so bedeutet das für sie eine Erniedrigung und für ihre Familie einen unauslöschlichen Makel.“

Nach unsern Begriffen von Ehre würde hier die Erniedrigung regulariter auf Seiten des Mannes und der unauslöschliche Makel regulariter auf Seiten seiner Familie zu suchen sein. Für das gefallne Mädchen dagegen bedeutet es nicht eine Erniedrigung, sondern eine Erhöhung, wenn ein anständiger Mann ihr verzeiht, und sie trotz dieser Vergangenheit, die von Rechtswegen ihr die ganze Zukunft vernichten sollte, zum Altare führt.

Hat Herr Sarcey niemals der öffentlichen Stimme gelauscht? Sie spricht sich allenthalben — ich glaube sogar unter dem Himmel Frankreich's — in unsrem Sinne aus.

Wann und wo hätte sie bei einem derartigen Ehebündniß dem Mädchen vorgeworfen, sie erniedrige sich? Der Vorwurf richtet sich, wie gesagt, höchstens gegen den Mann; ihm wird Schuld gegeben, er versündige sich gegen eines der vornehmsten Gebote des Ehren-Codex: ihm gilt der Groll oder die Geringschätzung der bürgerlichen Gesellschaft.

Wenn also die Verwandten des Herrn von Bardane sich mit aller Macht gegen die Verbindung mit Fräulein Denise gestemmt, wenn etwa der Vater des jungen Mannes die Unbeugsamkeit des Herrn Brissot an den Tag gelegt hätte, dann wäre Vernunft in der Sache; denn dieser Vater durfte sich sagen: „Wie kann mein Sohn auf die blamable Idee kommen, mir ein Mädchen in's Haus zu bringen, das die Geliebte eines Andern gewesen ist?“ Herr Brissot hingegen, wenn er denn seine Tochter nicht kurzer Hand vor die Thür setzen wollte, hatte Grund zu bekennen, daß ihm und der armen Denise in dem Antrag des großmüthigen, beinahe allzu großmüthigen Herrn von Bardane ein eben so unverdientes, als ungewöhnliches Glück blühe, ein Glück, das, beiläufig gesagt, in Bezug auf die Reha-

bilitirung Deniſen's werthvoller war, als eine Zwangsheirath mit dem armſeligen Herrn de Thauzette. Dieſer Bardane iſt der Abſicht des Dichters zufolge ein Ehrenmann; die Geſellſchaft war alſo berechtigt, aus ſeiner Bereitwilligkeit, Deniſen zu heirathen, auf mildernde Umſtände zu Gunſten der Braut zu ſchließen, was, wie ſchon oben erwähnt, bei einer Zwangsheirath mit Herrn von Thauzette ganz und gar nicht der Fall war.

Herr Sarcey ſchließt ſeinen Artikel mit dem pathetiſchen Ausruf:

„Man muß ein Deutſcher ſein, um die Gefühle Briſſot's nicht theilen zu können, Gefühle, die einem Ehrenmann, einem Vater, ſo durchaus adäquat ſind. Ja, ja, dieſe Leute — ces gens-là — haben ein anders conſtruirtes Gehirn als wir . . .!"

In der That: wenn alle Franzoſen die widerſpruchsvollen Erörterungen Francisque Sarcey's für ebenſo überzeugend hielten, als er, ſo könnten wir uns zu dieſer Verſchiedenheit der Gehirnſtruction nachdrücklich gratuliren.

X.

Publikum und Kritik.

Wenn Heine behauptet, der Schriftſteller könne die Dummheit des Publikums nie hoch genug anſchlagen, ſo iſt dieß eine jener zweiſchneidigen Theſen, die, unvorſichtig gehandhabt, dem Autor ſelbſt empfindliche Verwundungen beibringen.

Mehr als einmal hat es ſich in den letzten Decennien ereignet, daß z. B. publiciſtiſche Unternehmungen an der Unterſchätzung des Publikums zu Grunde gegangen ſind. Das Zuwenig iſt hier ebenſo verhängnißvoll wie das Zuviel.

Zunächſt allerdings wird ein Dichter, wenn ein Stoff ihn wahrhaft ergriffen hat, die Frage nach dem vorausſichtlichen Verhalten des Publikums nicht für allzu erheblich halten. Es iſt ja eine alte Erfahrung,

daß nur diejenigen Themata mit gedeihlichem Erfolge behandelt werden, zu denen der Autor ein innerliches Verhältniß gewonnen hat, die ihn feſſeln, entzücken, begeiſtern. Und da nun der Eindruck, den ein Stoff auf den Poeten hervorbringt, durchaus nicht in die Sphäre des Willens fällt, ſondern mit ganz der gleichen Naturnothwendigkeit erzeugt wird, wie die Verliebtheit beim Anblick des bethörenden Liebreizes, — ſo läßt ſich auch dieſes innerliche Verhältniß des Autors zu ſeinem Thema nicht abhängig machen von der Erwägung, ob das betreffende Thema der Majorität des Publikums genehm ſein werde oder nicht.

Setzen wir dagegen den Fall, der Autor — wie dieß bei wirklich produktiven Köpfen die Regel iſt — ſtehe, da er zu neuem Schaffen ſich rüſtet, mehreren Stoffen mit der gleichen Lebhaftigkeit der Sympathie gegenüber. Heute giebt er vielleicht dem einen, morgen dem andern, übermorgen dem dritten den Vorzug, ohne ſich klar zu ſein, welchen er definitiv zu wählen habe. Und doch weiß er, daß er nur einen behandeln darf, die beiden andern dagegen für immer ad acta zu legen hat, weil nämlich die Verwandtſchaft der drei Stoffe

ſo groß iſt, daß die nachmalige Behandlung der beiden übrigen zu Wiederholungen führen müßte.

In dieſem Fall wird auch bei demjenigen Autor, der nur ſein äſthetiſches Gewiſſen entſcheiden läßt, der Gedanke mit in Betracht kommen: Welches der drei mir gleich werthvoll erſcheinenden Themata verſpricht mir die ſtärkſte Wirkung auf meine Leſer?

Greift der Poet nun fehl — das heißt irrt er ſich in der Abſchätzung, und wählt ein Sujet von geringerer Wirkungskraft, die effektvolleren Themata unbenutzt laſſend — ſo wird er, abgeſehen von jener Unluſt, die jeder Enttäuſchung anhaftet, keine nachhaltige Verſtimmung erfahren. Er wird nicht mit ſich ſelbſt zerfallen; denn er hat ja im Grunde keinerlei Conceſſion gemacht.

Geradezu troſtlos jedoch iſt die Situation desjenigen Autors — den Namen eines Poeten verdient er nicht — der wider ſein beſſeres Gefühl ein Thema nur um deswillen vor anderen bevorzugt, weil er auf größeren Effekt hofft, und der nun zu ſeiner Beſchämung erfahren muß, daß er die äſthetiſche Feinfühligkeit des Publikums zu niedrig veranſchlagt hat.

Er iſt abſichtlich von dem Sockel, auf den ſein Talent ihn poſtirte, heruntergeſtiegen, — und erntet nun nicht einmal den erwarteten Dank und das erſehnte Bravo-Geſchrei!

Wer eine dichteriſche Schöpfung geſtaltet im klaren Bewußtſein, daß ſie vermöge ihrer ganzen Veranlagung nur einer verſchwindenden Minorität geiſtig Bevorzugter zuſagen könne, der vermag auf den Beifall eines größeren Leſerkreiſes Verzicht zu leiſten; wer aber allerlei compromittirende Zugeſtändniſſe gemacht hat, und trotz alledem einen Mißerfolg erntet, der gleicht ein wenig jenem meuteriſchen Matroſen des engliſchen See-Romans, jenem Peterſon, der eine Miſſethat auf die andere häuft, und dann ſchließlich, wie er die geraubte Million aus dem Verſteck holen will, die eingegrabene Kaſſette leer findet.

Sätze wie: „Das Publikum iſt beſchränkt“ — „Das Publikum iſt urtheilslos“ — ꝛc. ꝛc. ſind überhaupt ebenſo inhaltsleer, wie etwa die Theſe: „Das menſchliche Leben iſt lang.“ In Wahrheit iſt es weder lang noch kurz, ſondern vielmehr der Rahmen, innerhalb deſſen ſich gewiſſe Erſcheinungen abſpielen,

die im Vergleich mit dem Gesammt-Umfange des Lebens oder im Vergleich mit andern Erscheinungen lang oder kurz sind. Auch die Zeit läuft weder in schnellem noch in langsamem Tempo; nur die Bewegungen, die wir unter der Form der Zeit percipiren, verlaufen schnell oder langsam im Vergleich mit andern Bewegungen.

Aehnlich verhält es sich mit der Begabung des Publikums.

Auch hier ist Alles durchaus relativ, durchaus abhängig zunächst von dem, was der Sprechende sich bei dem Worte Publikum denkt.

Es liegt klar auf der Hand, daß die überwiegende Majorität selbst derjenigen Menschen, die von den neu auftauchenden Schöpfungen der Literatur Kenntniß nehmen, nicht die Schulung und Bildung, nicht das klare und gefestigte Urtheil besitzt, wie ein bevorzugter Geistes-Aristokrat: aber die Frage, in wie weit diese Majorität demjenigen, was der höher geartete Dichter durchschnittlich als sein Lesepublikum zu betrachten hat, das entscheidende Colorit giebt, bleibt doch sehr zu erörtern. Diese Majorität hat

kein Urtheil: indeſſen — ſie prätendirt ein ſolches auch gar nicht; ſie fügt ſich vielmehr in den meiſten Fällen dem, was die Bevorzugten ihr bewußt oder unbewußt einimpfen. Und hier entwickelt das „große Publikum“ vielfach ein überraſchendes Feingefühl. Es unterſcheidet nämlich vortrefflich das echte Urtheil von dem gemachten, das überzeugungskräftige von dem intereſſirten, walte dieß Intereſſe nun für oder wider ob. Da es ſich dem echten nun anſchließt, und das gemachte verwirft oder ignorirt, ſo bietet ſich dem Autor immerhin eine gewiſſe Garantie der gerechten Würdigung.

Natürlich iſt die Möglichkeit ja vorhanden, daß auch die Bevorzugten, denen ſich das große Publikum unterordnet, auf Irrwege gerathen, oder ſonſt von der Norm des echten Kunſtgeſchmacks abweichen; wiewohl die Frage erlaubt iſt: was denn ſchön ſei, wenn nicht das, was den Beſten unter den Zeitgenoſſen gefällt?

Es würde zu weit führen, dieß Problem hier im Einzelnen auszuſpinnen. Wir wollen nicht abſtreiten, daß ſpätere Generationen das Urtheil der früheren häufig modificiren; wir wollen auch darüber keine

Betrachtungen anstellen, wer denn nun Richter sei zwischen der späteren und der früheren Generation, und ob das Urtheil des Richters, falls ein solcher vorhanden wäre, jedesmal zu Gunsten der späteren Generation ausfallen würde. Soviel ist zweifellos, daß den Beispielen einer wesentlich veränderten Werthschätzung eine bedeutsamere Anzahl von Fällen gegenübersteht, in denen sich der Geschmack der Zeitgenossen mit dem der Nachwelt identisch zeigte.

Also: die selbstverständliche Eventualität eines Irrthums auf seiten der privilegirten Minorität eingeräumt, so liefert die Thatsache, daß eben diese Minorität den Ton angiebt, gleichwohl eine gewisse Bürgschaft dafür, daß der Durchschnittsgeschmack des Zeitalters nicht auf ein allzu tiefes Niveau herabsinke, — wobei natürlich jene niedersten Elemente des Publikums, die überhaupt keine literarischen Bedürfnisse haben, sondern nur von einer stofffhungrigen Lesegier der allerbanalsten Art heimgesucht werden, gänzlich außer Betracht bleiben. Und wie nun das Verdienst eines feinfühligen, aber mäßig begabten Herrschers darin besteht, daß er sich mit richtigem

Takte die geeigneten Rathgeber als Werkzeuge seiner Regierung aussucht, so zeigt sich der gesunde Instinkt der Majorität darin, daß sie aus den Reihen der Minorität diejenigen Stimmführer wählt, die ihr besonders glaubhaft erscheinen.

In diesem Punkte dokumentirt nun das Publikum, wie gesagt, einen überraschenden Scharfsinn.

Ohne die Geheimnisse der literarischen Coterieen, und des namentlich in den Großstädten breit entwickelten Cliquenwesens zu kennen, fühlt es mit einer fast weiblichen Intuition heraus, wo bestellter Enthusiasmus und wo spontane Bewunderung sich geltend macht; wo die ernste Kritik und wo die verkappte Gehässigkeit redet; wo das Buch gewirkt hat und wo lediglich die Beziehungen zum Autor und zum Verleger maßgebend waren.

Aus dieser Thatsache ergiebt sich die überraschende Erscheinung — (doppelt überraschend bei der unausrottbaren Ehrfurcht, die sonst einem großen Theile des Publikums vor allem Gedruckten inne wohnt!) — daß ein mündliches Urtheil, von irgend einer competenten Persönlichkeit ausgehend, weit bestimmender

auf den Entschluß, das Buch zu lesen, oder es ungelesen zu lassen, einwirkt, als die umfangreichste Kritik in den Spalten der Tagespresse. Für competent gilt hier derjenige, dem erstens die Fähigkeit eines objektiven Urtheils, zweitens aber die Absicht zugetraut wird, die Eindrücke, die er empfangen hat, ohne Entstellung in melius oder in peius wahrheitsgetreu auszusprechen. Solche Persönlichkeiten finden sich nun zu Dutzenden unter den Lesern, die im Salon oder am Wirthshaustisch ihre Meinung äußern, aber, wie das Publikum instinktiv ahnt, nur in sehr beschränkter Anzahl unter denen, die zur kritischen Feder greifen.

So kann man's alle Tage erleben, daß der naive Mensch in der Correktheit seines unbewußten Gefühls von dem gedruckten Wort an das gesprochene appellirt.

„Sagen Sie, Herr Professor, ich höre da, Sie haben das neueste Buch von X. gelesen . . . . . Die ‚Mitteldeutsche Revue' bringt einen außerordentlich lobenden Aufsatz darüber: ist das Buch denn wirklich so interessant?"

Solche Fragen ſind geradezu ſtereotyp in den Kreiſen unſerer literatur-freundlichen Geſellſchaft.

Wenn der Gefragte dann mit den Achſeln zuckt und erklärt, er habe ſich bei der Lektüre ſträflich gelangweilt, ſo hat die „Mitteldeutſche Revue“ für dieſen Frager umſonſt gelobt.

Die gleiche Effektloſigkeit findet im umgekehrten Fall ſtatt; nur daß der Wunſch, zu leſen, dann vielleicht reger iſt, als in dem erſten Falle die Abſicht, von der Lektüre Umgang zu nehmen; denn die Thatſache, daß ein verdienſtliches Buch irrthümlich oder aus unlauteren Beweggründen attakirt worden iſt, wirkt lebhafter auf die Einbildungskraft, als die Verſchwendung kritiſchen Wohlwollens an die Verdienſtloſigkeit.

Kenner des Publikums haben demgemäß wiederholt darauf hingewieſen, daß die Empfehlung von Mund zu Mund, dieſe wahrhaft ſpontane Propaganda des befriedigten Leſers, der einzige Weg ſei, auf welchem ein literariſches Werk zu nachhaltigem Erfolge gelange.

Jedes einzelne Individuum, das aus der Kennt-

nißnahme eines literariſchen Werkes echten Genuß geſchöpft hat, iſt gleichſam ein lebendiges Inſerat; der Drang, ſich mitzutheilen, der Wunſch, daß auch Andere das Werk kennen lernen, das uns intereſſirt oder begeiſtert hat, wirkt mit der Unfehlbarkeit eines Naturgeſetzes.

Und wenn das geleſene Buch nun wirklich derart iſt, daß es auf allgemeine Sympathieen zu rechnen hat, ſo wächſt die Zahl der Leſer in der Progreſſion eines Stammbaumes, indem jeder neu gewonnene Anhänger ſeinerſeits wieder mehrere ſchafft.

Für die handwerksmäßigen Recenſionenſchreiber, die nicht, wie ein ehrlicher Geſchworener, mit ihrem kritiſchen Gewiſſen ernſtlich zu Rathe gehen, ſondern ein Buch mit der vorgefaßten Abſicht zu leſen anfangen, ihm Lorbeerkränze zu winden, oder ihm den Garaus zu machen — für dieſe Herren muß es ein ſonderbares Gefühl ſein, die totale Erfolgloſigkeit ihrer Bemühungen ſo hundertfach conſtatiren zu dürfen!

Wir haben erlebt, wie einzelne Publikationen namentlich ſolcher Schriftſteller, die ein etwas apartes Gebiet pflegten, und ſonach mit keinem der Herren

Recenſenten in Concurrenz traten — (denn in Deutſchland beſteht die Mehrzahl der berufsmäßigen Kritiker aus unvollſtändig ausgebrüteten Dichtern) — wir haben erlebt, wie einzelne Novitäten als das non plus ultra literariſcher Leiſtungsfähigkeit in den Himmel gehoben wurden und dennoch an der ſouveränen Herrſchaft der „Empfehlung von Mund zu Mund" klanglos zu Grunde gingen. Nomina sunt odiosa — aber wer mit den internen Verhältniſſen unſerer zeitgenöſſiſchen Literatur vertraut iſt, der kann eine Reihe von Werken bezeichnen, über die eine größere Anzahl von günſtigen Recenſionen erſchienen iſt, als der Verleger Exemplare verkauft hat.

Andrerſeits giebt es Autoren, deren Publikationen jedesmal das Signal zu einer kritiſchen Hetzjagd bedeuten, die gleichſam als traditionelle Zielſcheibe figuriren, nach deren Centrum jeder kritiſche Neuling, der Uebung halber, ſeine ſchwirrenden Pfeile ſendet.

So erging es z. B. dem verſtorbenen öſterreichiſchen Dichter Moſenthal, der nicht nur von ſämmtlichen dramaturgiſchen Referenten, ſondern auch von den Chroniqueurs und Lokalreportern bei jedem

halbwegs passenden Anlaß zum Gegenstand „ernster“ Verurtheilungen oder „zermalmender“ Witzeleien genommen wurde.

Die Folge davon war, daß Mosenthal nach und nach eine glänzende Popularität errang.

In Deutschland erlebten wir Aehnliches bei gewissen Komödien von Lindau.

Eine ruhige, ehrliche Kritik hätte zu constatiren gehabt, daß Lindau im Punkte der Composition erheblich hinter seinen französischen Vorbildern zurückblieb, ohne durch eine wesentlich bessere Charakteristik hierfür zu entschädigen. Wenn sie dieses und einige andere Bedenken vorgebracht hatte, mußte sie anerkennen, daß der Autor flotten Humor besaß, daß er frische, ergötzliche Bilder aus dem modernen Leben malte, die doppelt verdienstvoll waren, weil unsere dramatische Literatur an ähnlichen Versuchen überaus arm ist.

Statt dessen fiel der größte Theil der Presse über ihn her, behandelte ihn wie einen literarischen Missethäter, declamirte über den Verfall des Jahrhunderts, das solche Waare sich bieten lasse und — hinderte nicht den eklatanten Erfolg.

Erſt ſpäter, nachdem dieſer Erfolg eine unbeſtreitbare Thatſache war, hat der ſeltſame Ingrimm ſich abgekühlt. Das Publikum aber ließ ſich von vornherein nicht beeinfluſſen, nahm die Mängel mit in den Kauf, um der Vorzüge willen, und accentuirte die letzteren vielleicht nur um ſo nachdrücklicher, als ſein Inſtinkt ihm verrieth, die Oppoſition der Kritik ſei mit unlauteren Elementen durchſetzt. Aus dieſem Geſichtspunkte hat Lindau ſeinen gehäſſigen Gegnern mehr zu verdanken, als den überſchwänglichen Lobhudlern, die er ſpäter gefunden; ja, es darf conſtatirt werden, daß ein gewiſſes Nachlaſſen ſeiner Zugkraft in die Periode fiel, in welcher dieſe Verherrlichung am vollſten in Blüthe ſtand.

Sollen wir dieſe Exemplifizirung noch fortſetzen?

Was hat Felix Dahn z. B. einſtecken müſſen von der vorlauten Selbſtgefälligkeit witziger Feuilletoniſten, — und wie gänzlich ohne Wirkung ſind dieſe zum Theil mit großer Verve geſchriebnen „Vernichtungen“ auf den Erfolg der Dahn'ſchen Werke geblieben!

Qui trop embrasse, mal étreint — das gilt ſo

recht eigentlich von den Feindſeligkeiten der Durchſchnittskritik wider die Schöpfungen, die ſie befehdet.

Eine abfällige Kritik des „Journal des Débats“ oder des „Temps“ wirkt darum für den Autor bedenklich, weil dieſe Blätter ſelbſt da, wo ſie der echten kritiſchen Objektivität vielleicht ermangeln, ſich doch zum wenigſten äußerlich der Allüren dieſer Objektivität befleißigen. Die franzöſiſche Kritik iſt ſtets höflich, maßvoll und von jenem undefinirbaren Hauche durchweht, den die Achtung vor der ſchriftſtelleriſchen Produktion einflößt. Die deutſche „Vermöbelung“ dagegen ſtrotzt von Ausdrücken der Geringſchätznng, von wuchtigen Invektiven, von Wendungen, die an's Gebiet der perſönlichen Injurie ſtreifen, und hiermit entzieht ſie ſich, je länger ſie wirthſchaftet, um ſo entſchiedner den Boden.

Das Publikum, das in einem weit verbreiteten Wiener Blatte die Behauptung zu leſen bekommt, Spielhagen's Werk über die Theorie des Romans ſei „unter den vielen langweiligen Büchern, die er geſchrieben, das langweiligſte“ — ich citire hier wörtlich! — kömmt doch allmälig auf die Idee, daß in dem Hirn gewiſſer Kritiker die Welt, und insbeſondere

die literarische, sich anders male, als im Kopfe des vernünftigen Menschen; und jene unbewußte Emanzipation von der Führung dieses Kunstrichterthums wird nach und nach zur bewußten; es regt sich der Geist des Widerspruchs, der nun dem getadelten Werke vielleicht wärmere Sympathieen entgegenbringt, als es verdient.

Jedenfalls wird der Recensent auf die Dauer nur dann ein wirkliches Ansehn genießen, wenn er dem Publikum den Eindruck des oben geschilderten mündlich empfehlenden oder verwerfenden Freundes macht, der sine ira et studio seine innerste Meinung verkündet. Da nun die wenigsten schriftstellerischen Werke so lebhafte Gefühle der Antipathie erregen, daß der unbefangene Leser, wenn er sein Urtheil darüber abgiebt, sich in Rage zu reden brauchte, so folgt hieraus mit Nothwendigkeit das Mißtrauen gegen die hyperbolische Vehemenz des Tadelns, gegen Alles, was malitiös klingt, mit einem Wort gegen die stereotype Physiognomie dessen, was die Majorität unserer kritisirenden Tagesblätter für das Ideal einer vernichtenden Recension hält.

XI.

Literariſche Meteore.

Von Zeit zu Zeit iſt das harmloſe Publikum unſerer Journale und Wochenſchriften Zeuge des hier folgenden befremdlichen Vorgangs.

In den Feuilletons der „Neuen Mitternachtszeitung“, in den Briefkaſtennotizen der „Oberdeutſchen Revue“, in den Eſſays der „Bückeburger Warte“ und des „Gohliſer Fremdenblattes“ taucht urplötzlich die Kunde von der Exiſtenz eines phänomenalen Talents auf. — Der Epiker Johann Leberecht Gotthold Schulze, bis dahin ſo unbekannt, wie Schiller, eh' er die Räuber ſchrieb, ſteht mit einem Male auf der Höhe der Situation. Die genannten Organe und zwanzig, dreißig, vierzig andere wetteifern, dem neuen Camoëns zu huldigen; ſie beleuchten ſeine Verdienſte; ſie analyſiren ſeine Befähigung; ſie weiſen ihm den

„gebührenden Platz“ an, und gestatten sich im „Vermischten“ ab und zu sogar ein Streiflicht auf das Privatleben des neuerstandenen Heroen.

Bei vielen dieser panegyrischen Elucubrationen steht man zwar unter dem Eindruck, als ob der Verfasser Manches verschweige, was ihm halb auf der Zunge schwebt, und mancherlei accentuire, was ihm nicht so ganz und voll aus der Tiefe kommt; eine gewisse Geschraubtheit des Ausdrucks, ein psychologischer Eiertanz, eine Equilibristik der schmückenden Beiwörter läßt sich mehr herausfühlen, als logisch erhärten; dennoch gewinnt der Leser die Vorstellung, daß der geschätzte Epiker Johann Leberecht Gotthold Schulze eine Persönlichkeit von hoher Bedeutung, ein Grandseigneur sei, dem zu huldigen sich Keiner entbrechen könne.

Befremdlich — neben der etwas gespreizten Stylistik dieser Lob- und Preis-Feuilletons — wirkt auch die Thatsache, daß die Rühmer des phänomenalen Schulze so überaus sparsam sind mit der wörtlichen Reproduktion von Belegen.

Ab und zu wird ja ein solcher Beleg faktisch

citirt; aber seltsamer Weise kehrt das nämliche Bruchstück in beinahe sämmtlichen Aufsätzen wieder.

Man erstaunt über diese Identität um so mehr, als man sich sagen zu müssen glaubt, gerade dieses Citat verdiene die Hervorhebung seitens der Referenten gewiß ungleich weniger, als hundert andre Meisterstücke der Schulze'schen Muse. Der Gedanke, das citirte Fragment sei unter sämmtlichen Reimversuchen Johann Leberecht Gotthold's so ziemlich das Einzige, was man „stimmungsvoll" und „gewandt" finden könne, ohne sich geradezu eine Blöße zu geben, kömmt dem naiven Leser natürlich ebenso wenig, wie die Ahnung der Gründe, die so und so viele sonst unbescholtene Menschen zur Glorifikation des Autors veranlassen.

So vergeht ein Jahr und ein zweites.

Mit einem Mal ist die Theilnahme der Publizistik für Gotthold Schulze wie ausgerottet.

Nicht nur „das gewaltige Epos", nein, auch der Name des Mannes wird nirgends mehr — weder in der „Neuen Mitternachtszeitung" noch in der „Oberdeutschen Revue" — auch nur mit einer Silbe erwähnt.

Die zeitgenössische Literatur ist um einen ihrer Koryphäen ärmer geworden; ein Gestirn am Firmamente germanischer Rhythmik versank in's Dunkel; ein Heros ging zu den Schatten.

Das deutsche Publikum greift sich höchst erstaunt in den Busen und legt sich die gewichtige Frage vor: Wie erklärt sich diese eigenthümliche Wandlung?

Ist Johann Leberecht Gotthold jählings im Herrn entschlafen?

Dann hätten die Männer von der „Bückeburger Warte" doch spaltenlange Nekrologe, sie hätten das Porträt des Verewigten bringen müssen, umrahmt von strotzenden Lorbeerkränzen, den fackelsenkenden Genius im Hintergrund!

Was also konnte mit so erschreckender Plötzlichkeit die Flamme ausblasen, die bis dahin so verheißend gelodert?

Die Sache ist eminent einfach.

Gotthold Schulze war zur Zeit jener wuchernden Glorifikations-Artikel Chef-Redacteur der „Unterhaltungen am heimischen Heerd", eines weitverbreiteten, einflußreichen Organs. Mit Beginn des neuen Halb-

jahrs hat er seinen bedeutsamen Posten quittirt, — und dieser Wechsel in der äußeren Situation des Mannes hat ausgereicht, um den „gewaltigen Epiker" in die literarische Null zurückzuverwandeln.

Als Chef-Redacteur der „Unterhaltungen am heimischen Heerd" war Gotthold Schulze nicht nur im Stande, die große Masse jener Schriftsteller dritten und vierten Rangs zu verpflichten, die in der Annahme ihrer Produkte seitens des Redacteurs eine Gunst erblicken; nein: er hielt auch das blanke Schwert des Kunstrichters in der trotzigen Faust, die Klinge, die ebenso gut ritterlich salutiren wie Schmarren und Wunden beibringen, oder gar durch heimliche Sauhiebe braun und blau schlagen konnte.

Johann Leberecht Gotthold schrieb, je nachdem Apoll es ihm eingab, huldvolle Anerkennungs-Artikel, oder „Vermöbelungen"; er streichelte oder zerriß; er vertheilte Lorbeerkränze und Dornenkronen.

Und zwar beschlich ihn gerade in diesem Punkt eine merkwürdige Neigung, denen wohlzuthun, die ihn liebten.

Er war hier Gemüthsmensch.

Wer im „Gohliſer Fremdenblatt“ die Behauptung gewagt hatte, Gotthold Schulze gehöre mit ſeinen „Lotosblättern“ unzweifelhaft zu den erſten Dichtern aller Nationen; er ſtelle ſich ebenbürtig neben den Sänger der „Braut von Abydos“; er überſtrahle an Reiz der Formvollendung Goethe und Geibel: wer das im „Gohliſer Fremdenblatt“ ſo treuherzig ausgeplaudert und gar durch Beifügung ſeiner Namensunterſchrift ſanctionirt hatte: dem konnte Johann Leberecht Gotthold nicht gram ſein.

Wenn der Zufall es fügte, daß der Verfaſſer ſothaner Abhandlungen nun ſeinerſeits ein Werk ſchuf, das dem Gebiete der ſchönen Literatur angehörte, ſo brachten die „Unterhaltungen am heimiſchen Heerd“ nun ihrerſeits kühne Behauptungen, zogen nun ihrerſeits Parallelen zwiſchen der Novität und einigen altbewährten Schöpfungen der Weltliteratur und reichten dem gefeierten Autor die Palme.

Die vorgeſchilderten zwei Momente reichten vollſtändig aus, um jenes Phänomen zu erzeugen, das dann ſo unvermittelt erloſch, dem farbenprächtigen Bilde vergleichbar, das die Laterna magica auf die

Leinwand wirft. So lang die Stellung, die Johann Lebrecht Gotthold inne hatte, die Lampe mit dem nöthigen Brennöl versah, glänzte das Bild in dem ganzen Schimmer seiner wunderbaren Phantastik; in demselben Moment jedoch, da der Oelvorrath aufgebraucht war, kehrte die uranfängliche Nacht zurück.

Das mehr ideale Verhältniß der gegenseitigen kritischen Anerkennung sicherte Herrn Gotthold Schulze die Sympathieen gewisser namhafter Schriftsteller; das mehr geschäftliche des Manuskript-Annehmens oder -Zurückweisens die Sympathieen der Kleinen und Kleinsten.

Es war unglaublich, wie vorurtheilslos Herr Schulze in diesem Punkte dem Drang seines Herzens folgte, ohne sich um die größere oder geringere Bedeutung der offerirten Beiträge zu bekümmern. Er dachte, mit dem gläubigen Jüngling in Paul Heyse's Novelle:

Die Liebe kommt von oben,
Sie achtet keinen Werth.

So warf z. B. der feurige Aufsatz, mit welchem Roderich Meyer, der Feuilletonist der „Neuen Mitter-

nachtszeitung", die Schulze'schen „Lotosblätter" begrüßte, ein so verklärendes Licht auf die endlose Serie von Literatur-Artikeln, die derselbe Roderich Meyer dem gefeierten Schulze zum Abdruck anbot, daß die Langweiligkeit, die der unbetheiligte Leser diesen Literatur-Artikeln zusprechen mochte, absolut nicht zur Geltung kam. Die Artikel erschienen, — und Schulze hätte sich seiner Vorurtheilslosigkeit thatsächlich freuen dürfen, wären die Abonnenten ob dieses und andrer Mißgriffe nicht so massenhaft abgesprungen, daß der Verleger der „Unterhaltungen" sich genöthigt gesehen hätte, Herrn Schulze zu kündigen.

Uebrigens waren es nicht nur die Schriftsteller, die am Piedestal des gefeierten Epikers bauten und zimmerten; auch die hochangesehene Verlagsfirma, die auf der Titelseite der „Lotosblätter" zu lesen stand, flößte dem Publikum das instinktive Gefühl ein, als müsse Herr Schulze ein Autor von Distinktion sein.

Das Selbstgespräch nämlich, das der Verleger sich vordeclamirte, eh' er sich zur Herausgabe des Werkes entschloß, drang nie an die Oeffentlichkeit.

Es lautete etwa wie folgt:

„Gotthold Schulze offerirt mir da eine Sammlung unsympathischer Reimereien, ‚Lotosblätter' betitelt. Das Opus macht mir den Eindruck leidlicher Impotenz; dennoch läßt sich die These verfechten, ein Verleger, der es herausgiebt, brauche nicht geradezu mit dem Vorwurfe des Cretinismus gebrandmarkt zu werden. Man hat schon Dümmeres gedruckt. — Vom Standpunkt des literarischen Ehrgefühls geht die Geschichte also halbwege. — Nun das Geschäftliche. Im besten Falle verkauf' ich von diesen ‚Lotosblättern' hundert bis hundertundfünfzig Exemplare; sonach verlier' ich bei der Herausgabe achthundert Mark baar. Dafür jedoch bin ich, den verschämten Andeutungen des Autors zufolge, sicher, daß die „Unterhaltungen" über jede Novität meines Verlags nach Möglichkeit eingehende und günstige Besprechungen publiciren. Hierdurch spare ich alljährlich an Inseraten mindestens fünfzehnhundert Mark: also mache ich immer noch ein brillantes Geschäft."

So hat der Verleger als kundiger Geschäftsmann zu sich selber gesprochen, — und Tags darauf erhielt

Herr Johann Leberecht Gotthold Schulze eine höfliche Zuschrift, in der ihm mitgetheilt wurde, die Firma rechne es sich zur besonderen Ehre, mit einem so angesehenen Autor Beziehungen anzuknüpfen, die sich hoffentlich beiderseits zu recht angenehmen entwickeln würden.

So ist's gekommen, daß Gotthold Schulze eine Zeit lang vergöttert wurde, — um dann mit einem Male von der Bildfläche zu verschwinden, wie ein Rechenexempel, das seine Schuldigkeit gethan hat.

Der arme, unglückliche, bejammernswürdige Schulze! Was leidet er nun in seiner plötzlichen Obscurität! Wie grausam frißt ihm der Wurm der Verzweiflung am Herzen!

Der Verfasser der „Lotosblätter" hat sich nämlich trotz der systematischen Organisation seines Scheinerfolges allmälig in die Ueberzeugung hineingelebt, er sei nicht nur ein großer, sondern auch ein gefeierter Autor, ein echter Liebling des Publikums.

Die erste Enttäuschung, das gänzliche Aufhören der einst so volltönig erschallenden Lobeshymnen, hat ihn rücklings zu Boden geworfen. Allmälig indeß

richtet er das blutende Haupt wieder auf; ingrimmig ballt er die Faust und ruft seinem Jahrhundert, insbesondere aber den ehemaligen literarischen Freunden, die drohenden Worte zu:

„Wartet, Ihr Treulosen! Auch ohne Euch wird Gotthold Schulze seinen lorbeerumgrünten Weg weiter wandeln! Liegt in meinem stilvollen Pulte nicht, zu drei Vierteln vollendet, die Novelle ‚Ricinia'? Heute noch geh' ich an's Werk, und sobald sie druckfertig ist, soll der Verleger sie in glänzendster Ausstattung auf den Markt werfen! Ihr werdet Augen machen, Ihr Hochverräther! Nun erst recht will ich Euch zwingen, mir die Kränze der Bewunderung zu flechten!"

Er setzt sich und schafft; er prüft und erwägt; er feilt und verändert.

Nachdem die letzte Zeile des Manuscripts abgetrocknet ist, schickt er seine „Ricinia" dem Verleger der „Lotosblätter".

Acht Tage später erhält er die Arbeit mit der ganz ergebnen Bemerkung zurück: Man spreche ihm für den überaus ehrenden Antrag den allerverbindlichsten Dank aus, sei jedoch mit Rücksicht auf zahl-

reiche anderweitige Engagements an der Erwerbung der gewiß hochintereſſanten Erzählung verhindert.

So ſieht ſich denn der Heros von einſt plötzlich zum literariſchen Nichts reducirt: der Unglückliche, der bis dahin das Haupt ſo hoch trug, ſenkt es in grübelndem Menſchenhaß, oder wüthet über die ſtillſchweigende Verſchwörung der Mittelmäßigkeit gegen das wahre Talent.

Das Publikum aber, das nicht im Stande iſt, hinter die Couliſſen zu blicken, forſcht noch gedankenvoll eine Weile nach dieſem ſeltſamen „Mädchen aus der Fremde", das, dem Schiller'ſchen unähnlich, von aller Welt Blumen und Früchte empfing, und nun ſo unerwartet Abſchied genommen — ſpurlos — auf Nimmer-Wiederkehr.

Ein- oder zweimal noch begegnet man wohl dem Namen — in den Blättern ſolcher ehemaliger Lobpreiſer, die ein gewiſſes Schamgefühl dazu treibt, nicht ſofort das Glockengeläute, das ſo brauſend erklungen war, abzuſtellen: dann aber iſt auch dieſer letzte Nachhall vorüber, und Gotthold Schulze bleibt für ewig im Dunkel — wenn nicht der Zufall ihm

auf's Neue eine ähnliche Position erschließt, wie die frühere so thöricht verscherzte. Dann finden sich auch die Essayisten und Lokalkritiker wieder, die zu erzählen wissen von dem Dufte der „Lotosblätter“ und den Reizen der Novelle „Ricinia“.

XII.

Verborgene Strömungen.

Wenn man im Tannengehölz einen jener moos-überkleideten Steine emporhebt, unter denen die Ameiſen mit Vorliebe ihre geheimen Colonien begründen, ſo gewahrt man ein ſehr bekanntes, aber ſtets von Neuem intereſſantes Schauſpiel. Das plötzliche Einbrechen des Tageslichtes in die friedliche Abgeſchloſſenheit ihrer Wohnungen iſt für die erſchreckten Thierchen daſſelbe, was einſt der unverhoffte Anprall der Germanen für das Römerreich war: eine ſtaatliche Kataſtrophe, aus der man zu retten ſucht, was immer zu retten iſt. Und wunderbar: in demſelben Momente, da ſich die Kataſtrophe vollzogen hat, beginnt auch ſchon in planvollſter Weiſe die Gegenoperation. Vor allen Dingen wird die junge Brut in Sicherheit ge-

bracht. Durch die zahllosen verborgenen Gänge, die von der Oberfläche nach dem Innern des Waldbodens führen, sind die Eier, ehe man sich's versieht, bis auf das letzte verschwunden. In dem sprichwörtlichen Durcheinander des Ameisenhaufens rennt gleichwohl nicht ein einziges dieser Insekten ohne bestimmtes Ziel auf und ab, keines versperrt dem andern hindernd den Weg, keines müht sich mit jener unpraktischen, sinnlosen Hast, die wir häufig genug bei Menschen wahrnehmen, wenn eine große Gefahr ihnen unverhofft die Nothwendigkeit eines schnellen Handelns auferlegt. Bei plötzlichen Feuersbrünsten schleppt die Kopflosigkeit der Menschen werthlose Gegenstände aus einem Gemach in das andere, während man die werthvollen und geradezu unersetzlichen häufig dem Element überläßt: der Ameisenstaat handelt dagegen wie ein wohlgeschultes deutsches Armeecorps unter der Führung Moltke's, präcis, zweckmäßig, systematisch.

Wer nach dem Vorgange Eduard von Hartmann's — und diesen Vorgänger noch überbietend — in allen zweckmäßigen Aeußerungen thierischer Willensthätigkeit die Leistungen des „Unbewußten" erblicken

will, der ist rasch mit dieser wunderbaren Erscheinung fertig, obgleich ihm das „Unbewußte" selbst mit seinen unergründlichen Eigenschaften als größeres Wunder zurückbleibt. Wer jedoch die Anschauung hegt, es sei nicht eben logisch, diejenigen Handlungen, die wir, falls sie von menschlichen Wesen ausgehen, als eine zweckbewußte Thätigkeit auffassen, kurzer Hand in das räthselhafte Gebiet der Instinkte zu weisen, sobald sie von Thieren einer untergeordneten Gattung geleistet werden, der wird zu dem Schlusse gelangen, daß die oben geschilderte höchst eigenthümliche Art des Verhaltens der Ameisen auf die Fähigkeit einer geistigen Communicaiton hindeutet, gleichviel, wie groß wir uns die Intensität der dabei zur Geltung gelangenden geistigen Potenz vorstellen mögen, geistig in dem landesüblichen Sinne, ohne daß der Gebrauch dieser Vokabel hier Etwas bezüglich der metaphysischen Art des Vorganges, insbesondere weder gegen, noch für die Ansichten der materialistischen und der monistischen Weltanschauung prädiciren soll. —

Von der logischen Nothwendigkeit einer solchen Schlußfolgerung ausgehend, hat die Naturforschung

nach den Organen dieſer Communication geſucht. Sie glaubt dieſelben in einigen dünnen Blättchen und Membranen am Hintertheile der Ameiſe gefunden zu haben. Dieſe Blättchen können willkürlich in verſchiedenartige Schwingungen verſetzt werden, die ſich der atmoſphäriſchen Luft mittheilen und nun als Schallwellen auf die Gehörorgane der Thierchen einwirken. Unſere Ohren, deren Hörfähigkeit eine nach Maßgabe unſeres Bedürfniſſes begrenzte iſt — bei einer gewiſſen Anzahl von Schwingungen in der Sekunde werden die Schwingungsreize nicht mehr in Töne umgeſetzt — ſind natürlich für dieſe Ameiſenſprache taub. So gewahren wir nur ein geräuſchloſes Wimmeln, wo in Wahrheit vielleicht die dröhnendſten Warnungsrufe erſchallen; wo die umliegenden Tannennadeln erzittern unter dem ſtrengen Commandoworte des Staatsoberhauptes, während sotto voce ein gedämpftes Wehklagen durch alle Membranen ſchwirrt.

Scherz bei Seite: die Sache iſt nicht weſentlich anders. Selbſtverſtändlich dürfen wir unſere anthropomorphiſchen Vorſtellungen nicht in den Ameiſenſtaat

hineintragen: aber als Gleichniß behält die scheinbar so kühne Unterstellung ihre vollste Berechtigung.

Der Ameisenhaufen und das verborgene Einverständniß Aller mit Allen kommt mir jedesmal in's Gedächtniß, wenn ich einer von jenen räthselhaften Erscheinungen unseres öffentlichen Lebens gedenke, die wir Strömung, Vogue oder Mode benennen. Bei dem letzten Wort möchte ich von dem, was der allgemeine Sprachgebrauch zunächst unter Mode versteht, absehen; denn die Mode in Tracht und Geräth ist von allen Moden vielleicht die erklärbarste, zumal sie von einzelnen hervorragenden Centren ausgeht, die einer stillschweigenden Uebereinkunft zufolge den Ton angeben. In diesen Centren aber wirken hinwiederum tonangebende Binnencentra, ihrerseits beeinflußt und oft wider Wollen und Wissen tyrannisirt von spekulativen Schneidern und Putzmacherinnen, die in einzelnen Fällen geradezu eine Coalition schließen zur Erzielung einer bestimmten Geschmacks- oder doch wenigstens Gebrauchsrichtung. Wer sich hier der Mühe unterzöge, positive Daten zu sammeln der würde die Sache weit weniger complicirt finden,

als sie dem Fernerstehenden beim ersten Anblick erscheint.

Wirklich complicirt und in ihrer Unerklärlichkeit oft geradezu unheimlich sind dagegen gewisse geistige Strömungen, gewisse Neigungen für Dinge, Kunsterzeugnisse, Redensarten, Melodien ꝛc. ꝛc., die, vielleicht schon Jahre hindurch vorhanden, plötzlich ohne jede erkennbare Ursache an hundert Punkten zugleich hervorgeholt, zum Ereigniß des Tages gestempelt, beschaut, besprochen, wiederholt und getrillert werden, als hätte das gesammte Publikum sich zu dieser Einmüthigkeit contractlich verpflichtet. Und doch fehlt hier bei näherem Zuschauen jede Spur einer Verabredung, jede Möglichkeit, einen vernünftigen Grund nachzuweisen, oder diejenige Veränderung der Verhältnisse zu constatiren, die erforderlich war, um die frühere Negation in die später folgende Position zu verwandeln.

So ereignete sich um die Mitte des vorigen Decenniums in sämmtlichen deutschen Buchhandlungen das Nachstehende. Der im Jahre 1864 erschienene dreibändige Roman von Georg Ebers: „Eine ägyptische Königstochter" — trotz einiger Mängel in der Com-

position eine schätzenswerthe und interessante literarische Leistung — hatte mehr als zehn Jahre hindurch zu denjenigen Werken gehört, von denen sich der leistungsfähige Sortimenter allenfalls ein Exemplar auf Lager hielt, und, wenn dieses vergriffen war, ein weiteres vorsichtig nachbestellte. Eduard Hallberger soll nach Verkauf der ersten Auflage lange geschwankt haben, ob er vom Standpunkte eines rationellen Verlegers eine zweite überhaupt veranstalten dürfe: so langsam war jene erste Auflage abgesetzt worden. Bis zu einem bestimmten Zeitpunkte — aus den Geschäftsbüchern der deutschen Sortimentsbuchhändler wird sich nicht nur das Jahr, sondern für die Gesammtheit des deutschen Buchhandels nahezu das Quartal, für die einzelnen Städte der Monat oder die Woche feststellen lassen — ging die Sache in diesem bescheidenen Tempo weiter; die „ägyptische Königstochter" gehörte zu den sporadisch verlangten Artikeln, die der Käufer in leidenschaftsloser Abgeschlossenheit liest und seinen Bekannten gegenüber nur flüchtig erwähnt. Mit einem Male geschah das Unerhörte, daß die „ägyptische Königstochter" binnen weniger Tage zweimal verlangt wurde,

dann mehrmals an einem Tage, — und in kürzester Frist war jener colossale Erfolg, der selbst den vielbeneideten Verfasser der „Ahnen" verdunkeln sollte, glorreiche Thatsache. Das Buch war natürlich während der so und so vielen Jahre, die es in Stuttgart gelagert hatte, nicht besser geworden; ein vorhergängiges Ueberhandnehmen des öffentlichen Interesses an dem alten Aegypten läßt sich gerade für diese Epoche durchaus nicht nachweisen. Die „Uarda", der zweite ägyptische Roman, erschien erst später, nachdem der Erfolg der „Königstochter" bereits ein unbestreitbarer war. — Irgend sonst etwas gethan oder geschrieben oder gelitten, was ihn zum Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit hätte machen können, hatte Ebers durchaus nicht. Wie also erklärte sich jene phänomenale Einmüthigkeit des Publikums in der plötzlichen Ergreifung eines Werkes, das einer engeren literarischen Gemeinde längst bekannt war, das frei dalag vor Aller Augen und doch so viele Jahre lang von der großen Masse verschmäht wurde? Wenn es sich um ein philosophisches Werk handelte, wie etwa „Die Welt als Wille und Vorstellung", so könnte

man ſagen: der Autor iſt ſeiner Zeit vorausgeeilt; dieſe Zeit war beim Erſcheinen des Werkes noch nicht reif für das Verſtändniß des Dargebotenen. — Hier aber, wo es ſich um eine Schöpfung der Phantaſie handelt, um einen Roman, der dem Leſer lediglich receptive Hingabe, keineswegs aber irgend eine aktive Anſpannung ſeiner geiſtigen Kräfte zumuthet, hier würde eine derartige Unterſtellung, wie ſie bei dem bekannten Schickſale des Schopenhauer'ſchen Werkes berechtigt erſcheint, in ſich zuſammenbrechen.

Vergeblich forſchen wir nach der latenten Membran, die hier ſo unerwartet in Schwingungen gerieth, nach dem latenten Ohr, das jene Schwingungen in ſich aufnahm und ſo jenes Ameiſengewimmel des buchhändleriſchen Erfolges herbeiführte. Eine geheimnißvolle Hand hatte plötzlich den Stein gelüftet, und mit einem Male erſcholl — unhörbar — jenes räthſelhafte Commandowort . . . Nicht die Bemühungen des Verlegers ſind es geweſen — denn dieſe datirten aus weit früherer Zeit; nicht die Macht der Reclame — denn dieſe iſt in weit umfangreicherem Maßſtabe für Werke inſcenirt worden, die keinen Erfolg erzielten;

nicht der Name des Autors — denn der Ruhm des Namens war erst eine Folge jenes glänzenden Resultates; nicht die inneren Vorzüge des Werkes — denn diese hätten früher schon wirken müssen, und bedeutendere Werke haben nicht den zwanzigsten Theil dieses Erfolges erzielt — kurz, kein nachweisliches Moment läßt sich als Ursache namhaft machen — und dennoch: die Wirkung, die plötzliche Wirkung war Thatsache!

Daß Tausende das nachmachen, was sie von Hunderten ausgeübt sehen, das läßt sich begreifen; aber wie kommen diese Hunderte, die, so scheint es, untereinander gar keine Beziehungen haben, mit einem Schlage zu dieser Gleichmäßigkeit ihrer literarischen Sympathieen? Hier steckt das Problem. Es giebt, so scheint es, auch auf geistigem Gebiete eine Art der Communication, die nicht an das Wort gebunden ist.

Wie in den dreißiger Jahren eines schönen Morgens ganz Paris den Ruf: „Hé, Mayeux!“ ausstieß; wie in den sechziger Jahren dieses nämliche Paris ebenso plötzlich „Hé, Lambert! Où est Lambert?“ durch alle Gassen erschallen ließ, ohne daß Jemand wußte,

von wannen dieſer Ruf kam und was er bedeutete, ſo ſtürzt ſich eine Nation von Zeit zu Zeit über ein literariſches oder muſikaliſches Werk her und ſcheint ihre geſammte Literatur zu vergeſſen um dieſes einzigen Buches willen. Iſt ein ſolches Werk völlig ohne Verdienſt — und auch das kann der Fall ſein — ſo iſt der ſpäter erfolgende Rückſchlag für den Autor entſetzlich. Er wird aus der Höhe des Tageslöwen für immer hinabgeſchleudert in den Orkus abſoluter Vergeſſenheit. Selbſt hervorragende Schöpfungen vermögen ihn nicht wieder auf das Niveau anſtändiger Durchſchnittserfolge emporzuheben. Hat das Werk dagegen unleugbare Vorzüge, wie dies bei der „Königstochter" der Fall iſt, ſo tritt die Ebbe, die ja einem ewig gültigen Naturgeſetz zufolge nicht ausbleiben kann, langſamer und minder verhängnißvoll ein; dem Dichter bleiben die Chancen, durch neue Schöpfungen das Publikum auf's Neue zu intereſſiren und ſo den Erfolg jenes erſten entſcheidenden Werkes, wenn er auch thatſächlich ſtark reducirt iſt, gleichſam hiſtoriſch noch zu verlängern.

XIII.

Empor- und Herabkömmlinge im Sprachſchatze der Nationen.

Nicht nur die Individuen machen Carrière oder ſinken aus ihrer geſellſchaftlichen Höhe zum Proletariat herab; nicht nur die Völker befinden ſich zu gewiſſen Zeiten in aufſteigender, zu gewiſſen in abſteigender Entwickelung; auch die Wörter erleben vielfach einen derartigen Proceß.

Und zwar drängt ſich hier der Vergleich mit den Individuen nicht nur deswegen, weil es ſich um Wort-Individualitäten handelt, entſchiedener auf, als der mit den Völkern, ſondern auch aus einem anderen Geſichtspunkt.

Wie nämlich mancher Staatsbürger im Vaterlande eine ſehr beſcheidene Stellung einnahm, aber

hinübergewandert in's ferne Ausland, eine bedeutende Rolle spielt, und wie andererseits hoch angesehene Persönlichkeiten, vor denen zu Haus alles den Hut zog, in der Fremde nicht recht gedeihen wollen und mehr und mehr in Kalamitäten und zweifelhafte Situationen gerathen, so erleiden auch die Wörter bei ihrer Wanderung aus dem Sprachschatz einer Nation in den der anderen fortschreitende oder rückschreitenden Veränderungen; nicht sowohl in ihrer äußeren Physiognomie als in ihrem begrifflichen Inhalt.

Der große Forscher auf dem Gebiete romanischer Sprachwissenschaft, Friedrich Diez, beklagt in seiner grundlegenden Romanischen Grammatik den Mangel einer systematischen Begriffslehre, die — der Lautlehre, der Wortlehre und der Satzlehre entsprechend — die Veränderungen der Begriffe innerhalb des lateinischen Sprachschatzes bis zum Entstehen der romanischen Töchtersprachen behandeln müßte.

Es wäre dies in der That eine Aufgabe für einen weitblickenden, schöpferisch talentirten Sprachgelehrten. Solange jedoch unsere Hochschulen das Studium der

romaniſchen Sprachen über die Achſel anſehen, ohne zu bedenken, daß hier die geheime Thätigkeit der unbewußten Wort- und Begriffsgeſtaltung viel klarer zu Tage tritt als in den uns überlieferten todten Sprachen, ſolange wird mehr als ein bedeutender Kopf am Vergleichen der lateiniſchen und griechiſchen Handſchriften und am Verbeſſern unverſtändlicher Les-Arten fruchtlos zu Grunde gehen.

Doch dies beiläufig. Es ſoll hier nur conſtatirt werden, daß jede Grundlage für das Studium der Begriffswandlung fehlt, — jede Grundlage wenigſtens, die auch nur annähernd von der Bedeutung wäre, wie etwa die dreibändige Diez'ſche Grammatik für die ſonſtigen Wandlungen des Sprachmaterials. Gerade die Begriffswandlung gehört jedoch mit zu den intereſſanteſten Theilen der Sprachwiſſenſchaft. Mehr als die übrigen iſt ſie geeignet, dem großen Publikum Sympathie einzuflößen.

Es ſei uns geſtattet, im Folgenden einige Beiſpiele frappanter Begriffswandlungen auf's Gerathewohl an einander zu reihen.

Wir geben zunächſt einige Exempel aus dem Gebiet

der Emporkömmlinge, dann einige aus dem der Herabkömmlinge und schließlich einige, die an das Verhältniß zweier Brüder gemahnen, welche aus einer achtbaren Familie des Mittelstandes entsprossen, verschiedene Wege einschlagen, wobei nun der eine zu den höchsten Ehren gelangt, während der andere von Stufe zu Stufe dem Plebejerthume sich nähert.

Es giebt ein gothisches Wort: qêns oder quino = das Weib. Dieses Wort ist im Dänischen (qvinde) und im Schwedischen (qvinna) das Weib geblieben, und Frithjof beginnt seine bekannte Apostrophe an die Treulosigkeit des Weibes mit dem Ausruf: „O qvinna, qvinna!“ Im Englischen dagegen hat das gothische qêns eine colossale Carrière gemacht: queen ist das Weib par excellence = die Königin.

Ein anderes Beispiel. Das lateinische Wort casa bedeutet die Hütte, also die bescheidene, beinahe dürftige Wohnung der Landleute. — Das italienische casa ist avancirt: es bedeutet schlechthin das Haus: desgleichen ist casa im Spanischen durchaus identisch mit den prunkvoll-glänzenden Bauten der Metropole. Ueberhaupt in allen romanischen Sprachen — mit

Ausnahme des Französischen, wo die von casa abgeleitete Präposition chez mehr den Begriff des Heimwesens accentuirt — bedeutet die lateinische „Hütte" ein sehr anständiges Domicil. Das lateinische Wort für Haus dagegen (domus) bezeichnet im Italienischen (il duomo) und im Französischen (le dôme) die Kathedrale, wobei allerdings an das griechische δόμος zu erinnern ist, das neben ναός und σηκός die stehende Bezeichnung des „Gotteshauses", d. h. derjenigen Abtheilung des Tempels war, wo das Bildniß des Gottes stand (lat. cella).

Ein giebt ein angelsächsisches Wort tûn, unserem hochdeutschen „Zaun" entsprechend und dasselbe bedeutend. Aus diesem Begriff hat sich dann im Mittelenglischen der des umzäunten Wohnorts entwickelt, — und jetzt bedeutet das englische town = Stadt.

Das lateinische Wort senior heißt „der Aeltere", also: ein Mann, dem ich nach dem Grundsatz: „Vor einem grauen Haupte sollst du aufstehen" — Achtung und Ehrerbietung schulde. Dieses Wort ist in allen romanischen Sprachen zur Bedeutung des Herrschers, des Herrn, des Gebieters avancirt; so im Französischen

seigneur, im Italieniſchen signore, im Spaniſchen señor, im Portugieſiſchen senhor ꝛc. Freilich ſind die drei letzten Formen, ebenſo wie die Form sieur (im franzöſiſchen monsieur), im Laufe der Zeit wieder herabgeſunken, — durch den alltäglichen Höflichkeitsgebrauch nämlich; aber das franzöſiſche seigneur, und die zuſammengeſetzte Form monseigneur hat noch heute eine excluſive Bedeutung. Vollends zur Höhe gelangt iſt die aus dem gleichen Urwort ſtammende Form sire als Bezeichnung des Souverains, zumal in der Anrede, während hinwiederum dieſes franzöſiſche sire, durch die normanniſchen Eroberer nach England verpflanzt, in dem engliſchen sir zur banalen Höflichkeitsanrede reducirt erſcheint, ganz wie das italieniſche signore und die entſprechenden ſpaniſchen und portugieſiſchen Formen.

Folgende Beiſpiele mögen die Aufzählung ſolcher Wörter, die im Laufe der Zeit avancirt ſind, abſchließen. In der That iſt der Fall des Herunterkommens — wie leider auch bei den menſchlichen Individuen — häufiger als der eines glorreichen Emporſteigens.

Das lateiniſche Wort caballus iſt der ordinäre, brutale Ausdruck zur Bezeichnung des Pferdes, derber noch als unſer heutiges „Gaul“. In den romaniſchen Sprachen iſt caballus die normale, völlig ſalonfähige Bezeichnung des Thieres geworden: ſo italieniſch cavallo, ſpaniſch caballo, franzöſiſch cheval ꝛc. Das Pferd wird überhaupt von den Sprachwandlungen in überraſchender Weiſe bevorzugt, wie dieß weiter unten in Kürze dargelegt werden ſoll.

Das lateiniſche Wort manducare bedeutet kauen und konnte auf den Speiſegenuß des gebildeten Menſchen nur in derb ſpaßhafter Weiſe angewandt werden, etwa wie bei uns die akademiſche Jugend die Vokabel „freſſen“ gebraucht. Das hiervon abgeleitete italieniſche mangiare und das franzöſiſche manger iſt dagegen der normale Ausdruck für eſſen. (Das Spaniſche und Portugieſiſche bedienten ſich hier eines anderen Wortſtammes).

Das lateiniſche testa bedeutet eine Scherbe — auf den menſchlichen Kopf angewandt alſo eine höchſt wegwerfende Bezeichnung. Das italieniſche testa und das franzöſiſche tête ſind dagegen durchaus edel.

La tête vénérable du vieillard ſpielt in den franzöſiſchen Erzählungen für die reifere Jugend eine bedeutſame Rolle.

Als Avancement könnte man ſchließlich auch die Verwandlung des lateiniſchen servus = Sklave in den italieniſchen servo = Diener betrachten.

Nunmehr einige Beiſpiele für den umgekehrten Proceß, — für das Herabkommen.

Das mittelhochdeutſche maget oder magt bedeutet urſprünglich ſoviel wie Jungfrau oder Fräulein. Allmälig bekommt es den Begriff einer Dienerin, aber doch einer diſtinguirten Dienerin, etwa der Vertrauten einer vornehmen Dame. Im Lauf der Jahrhunderte ſinkt ihre Poſition mehr und mehr. Zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts iſt ſie pure das Dienſtmädchen, und jetzt wollen ſich ſchon die ſtädtiſchen Dienſtmädchen die Bezeichnung „Magd“ nicht mehr gefallen laſſen. Die „Magd“ gehört zum Bauern; ſie iſt weſentlich Stallmagd und Viehmagd.

Aehnlich erging es dem mittelhochdeutſchen geſinde. Dieſes Wort beſagt ſoviel wie Gefolgſchaft, Hofſtaat, Geſammtheit aller zum Haushalt eines Fürſten

gehörigen Leute. Gegenwärtig möchte sich der Kutscher eines vornehmen Hauses schönstens bedanken, wenn der Herr ihm sagen wollte: Du gehörst zum Gesinde. — Unserm modernen Sprachgefühl ist das Gesinde beinahe nur noch das Dienstpersonal des Bauern.

Das mittelhochdeutsche Wort sleht bedeutet „einfach", „gerade", „schlicht". Dann, dem ungeschulten Geschmack der großen Menge entsprechend, die das Einfache nicht zu schätzen weiß, sondern es im Gegensatze zum Complicirten, Aufgetakelten „schlecht" findet, nahm dieses Wort immer mehr eine tadelnde Bedeutung an, und jetzt ist ein „schlechter" Mensch ein sittlich verworfener. Nur in der Verbindung „schlecht und recht" hat sich die ursprüngliche Bedeutung noch halbwegs erhalten.

Ein ähnlicher Proceß hat sich innerhalb unserer neuhochdeutschen Sprache mit dem Wort „einfältig" vollzogen. Ursprünglich ein Lob, soviel wie schlicht, ehrlich, schlug dieses Wort mehr und mehr in die Bedeutung „unbegabt", „geringen Verstandes" um; und nur noch in der Wendung „einfältigen Herzens"

verblieb uns die anfängliche Bedeutung, allerdings schon dergestalt nüancirt, daß man etwa von einer braven, ehrsamen Wäscherin, schwerlich aber von einem denkenden Manne behaupten möchte, er sei „einfältigen Herzens“.

Der für die Anschauungsweise des Volkes höchst charakteristische Uebergang derjenigen Wörter, die ursprünglich Ehrlichkeit, Offenheit und Gradheit bezeichnen, in den Begriff der Beschränktheit findet sich auch bei dem mittelhochdeutschen Wort alwâr = allwahr, durch und durch wahr. Dieses mittelhochdeutsche Wort lautet neuhochdeutsch „albern“ (früher alwern). Mehr noch als die vorerwähnten Begriffswandlungen wirft diese ein bedenkliches Licht auf die Moral der Nation.

Das spätlateinische Wort paraveredus bedeutet etwa soviel wie Zelter, also ein auserlesenes Staatspferd. Althochdeutsch lautet dieses Wort pferit und neuhochdeutsch „Pferd“. Die Vornehmheit ist im Laufe der Zeit also verloren gegangen.

Das lateinische domina heißt „die Herrin“, „die Gebieterin“; das entsprechende männliche Wort war

die Bezeichnung des Kaiſers. Heutzutage wird das italieniſche donna auf jedes Bauernweib angewendet, während andrerſeits dem ſpaniſchen dueña und der Parallelform doña eine etwas pathetiſche Färbung verblieben iſt. Die provençaliſche dompna iſt allerdings die „Herrin“ ihres verliebten Troubadours. Aber das neufranzöſiſche dame beſagt, wie das deutſche „Dame“, doch nur noch ſoviel als eine Frau aus der guten Geſellſchaft; und nachgerade bekommt eben dieſes Wort „Dame“, auf gewiſſe ſehr dubiöſe Vertreterinnen des weiblichen Geſchlechts angewandt, namentlich in den Großſtädten eine ähnliche unangenehme Färbung, wie das ehedem durchaus diſtinguirte Wort Frauenzimmer. In einzelnen Verbindungen freilich hat das franzöſiſche dame noch die alte Bedeutung des lateiniſchen domina beibehalten. So z. B. in der Form Notre Dame als Bezeichnung der heiligen Jungfrau, dem deutſchen „Unſere liebe Frau“ entſprechend.

Eine aufſteigende und dann abſteigende Weglinie hat im Deutſchen das lateiniſche Wort advocatus = Beiſtand vor Gericht, Advocat — durchgemacht. Die deutſche Form dieſes Wortes lautet „Vogt“. Sie be-

deutet in den früheſten Zeiten ſoviel wie Beiſtand, Beſchützer. Dann wächſt ihr Anſehen. Die Bedeutung Schirmherr, Fürſt, König bezeichnet den Höhepunkt dieſer Entwickelung. Im Neuhochdeutſchen ſinkt das Anſehen des „Vogtes“ wieder herab. Unſer „Vogt“ bedeutet ſoviel wie Verwalter, Aufſeher. Wir ſprechen vom „Sklavenvogt“, der ſeiner Zeit die Nigger mit der Peitſche traktirte.

„Fräulein“ (mittelhochdeutſch frouwelîn) bezeichnete noch im vorigen Jahrhundert eine unverheirathete Dame von Stand. Fauſt redet ſein Gretchen mit den bekannnten Worten an: „Mein ſchönes Fräulein, darf ich's wagen . . .“, worauf ſie erwidert: „Bin weder Fräulein, weder ſchön“ . . . Sie will damit ſagen: Ich habe keinen Anſpruch auf dieſe Anrede. — Heutzutage wird „Fräulein“ auf die beſcheidenſten Vertreterinnen des weiblichen Geſchlechts angewandt; der Soldat, der auf dem Tanzboden die Köchin umwirbt, nennt ſie „Fräulein“. Das Wort iſt eben auf der geſellſchaftlichen Scala herabgeſtiegen bis zur Grenze des Möglichen.

Beim Beginn dieſes Proceſſes fühlte man in den

höheren Kreiſen das unausgeſprochene Bedürfniß eines Gegengewichts.

Adelige Damen wurden daher, ſeitdem das „Fräulein“ ſich auch auf die Bürgerinnen und Kleinbürgerinnen erſtreckte, mit „mein gnädiges Fräulein“ angeredet.

Aber auch das hat nicht vorgehalten. Dem „gnädigen Fräulein“ ſteht das nämliche Schickſal bevor, wie dem „Fräulein“. In den großſtädtiſchen Salons gilt es jetzt ſchon für unhöflich, eine junge Dame, mit der man nicht ſehr bekannt iſt, ohne dieſes Epitheton „gnädig“ zu apoſtrophiren. Und wie jetzt ſchon in der Sprache der öſterreichiſchen Dienſtboten „die Gnädige“ ganz daſſelbe beſagt, was bei uns „die Frau“, nämlich die Dame des Hauſes, in welchem die Sprechende dient, ſo wird auch das „gnädige Fräulein“ binnen weniger Decennien den Weg auf die ſonntäglichen Tanzböden finden. Das Einzige, was dieſen Verlauf etwas hemmt, iſt die Umſtändlichkeit, die lautliche Länge dieſer Bezeichnung. In Wien hat man ſich bei der „gnädigen Frau“ einfach damit geholfen, daß man die „Frau“ wegließ. „Meine Gnädige“ iſt als Anrede im Salon auch in Deutſchland bereits nicht

ungewöhnlich. So wäre es denn sehr wohl denkbar, daß, wenn das „gnädige Fräulein“ sich für die ungelenken Zungen der Dienstboten-Cavaliere zu schwer erweist, in den zwanziger oder dreißiger Jahren des nächsten Jahrhunderts alle tanzenden Köchinnen schlechthin „die Gnädige“ werden. Analogieen für eine derartige sprachgeschichtliche Erscheinung liegen uns direkt vor den Augen. Jedes Fischweib ist heutzutage „Madam“, und doch bedeutet das französische **madame = meam dominam** — ursprünglich soviel als „meine Gebieterin“.

Zuweilen ist gleichzeitig neben der heruntergekommenen Bedeutung die normale bestehen geblieben, so daß man im mündlichen Verkehr aus der Betonung, im schriftlichen aus dem Zusammenhange ersehen muß, welche Bedeutung gemeint ist. Beispiele hierfür sind die Wörter „Bube“ und „Dirne“. Ein „kräftiger Bube“, ein „kleiner Bube“ sind namentlich in Süddeutschland sehr übliche Ausdrücke zur Bezeichnung eines Knaben, über dessen Moralität man nicht das Geringste aussagen will. Dasselbe Wort, einem Gegner mit der entsprechenden Betonung in's Antlitz geschleudert, involvirt eine tödtliche Beleidigung. — Eine schmucke,

luſtige, dralle Dirne verhält ſich ähnlich zur „Dirne“, die eines weiteren Prädikats nicht benöthigt. Das altſächſiſche thiorna kannte dieſe verächtliche Bedeutung noch nicht. Im Engliſchen hat das Wort knave, das unſerem „Knaben“ entſpricht, faſt ausſchließlich die Bedeutung „Schurke“.

An dritter Stelle geben wir nun noch einige Beiſpiele für das gleichzeitige Avancement und Herunterkommen eines und deſſelben Worts in verſchiedenen ſprachlichen Atmoſphären.

Das althochdeutſche Wort hros, engliſch horse, bedeutet ſchlechthin das Pferd. Im Neuhochdeutſchen, wenigſtens in der Schriftſprache, iſt das Wort „Roß“, das dem altdeutſchen hros entſpricht, entſchieden edler als „Pferd“. (In den ſüddeutſchen Dialecten iſt „Roß“ die Normalbezeichnung für Pferd.) Daſſelbe Wort lautet im Franzöſiſchen rosse und bedeutet dort einen Klepper. Rocin heißt im Spaniſchen ein ſchlechtes, elendes, mageres Pferd, und der weltbekannte Name des Schlachtroſſes, das der edle Ritter Don Quijote de la Mancha ritt, — Rocinante — iſt eine Steigerung des Wortes rocin. Das italieniſche rozza iſt geradezu eine

Schindmähre. Hier liegt alſo auf der Seite des Neuhochdeutſchen ein Avancement, auf der Seite der romaniſchen Sprachen ein entſchiedenes Verkommen vor.

Das mittelhochdeutſche Wort kneht (von dem althochdeutſchen kinan = erzeugen; vergl. Kind) heißt urſprünglich ſo viel wie „junger Menſch", „Knabe", „Jüngling". Daneben findet ſich allerdings die Bedeutung „Knappe". Im Neuhochdeutſchen iſt dieſer „Knecht" auf die unterſte Stufe der Bedientenſcala rückverwandelt, während das engliſche knight über die Bedeutung Knappe hinaus zum „Ritter" ward.

Das mittelhochdeutſche Wort hêrre, ſo viel wie „der Hehrere", hat im Neuhochdeutſchen, neben der banalen Höflichkeitsbedeutung, in noch entſchiednerem Maße als früher die Bedeutung des „Gebieters" gewonnen; ja „der Herr" iſt uns gleichbedeutend mit „Gott". Das nämliche Wort, in's Franzöſiſche übergegangen (hère), bedeutet ſo viel wie „armer Schlucker".

Die vorſtehenden Beiſpiele werden genügen, um auch dem Laien ſofort klar zu machen, wie ungleich wichtiger eine umfaſſende, ſyſtematiſche Bearbeitung der Begriffswandlungen für die Völkerpſychologie ſein würde,

als die meiſten ſonſtigen linguiſtiſchen Studien zuſammengenommen. Die Laut- und Wortlehre der vergleichenden Sprachforſchung behalten natürlich ihre Bedeutung nach andern Richtungen hin; auch ſind ſie als Baſis für die Lehre von der Begriffswandlung ſelbſtverſtändlicherweiſe nicht zu entbehren: wie die Volksſeele aber denkt und fühlt, das erhellt ungleich packender aus dem Variiren der Begriffe, als etwa aus dem der Lippen- und Kehllaute.

Eins noch — dies bemerken wir hier zum Schluß — würde neben der Lehre von den Begriffswandlungen eine hervorragende Bedeutung beanſpruchen; das Studium nämlich der Frage: Aus welchem Geſichtspunkt benennen die Völker dieſen oder jenen Gegenſtand? Was iſt das hervorragende Moment innerhalb der Bezeichnung?

Hierfür ein charakteriſtiſches Beiſpiel. Gegenſtändlich entſpricht das lateiniſche rex durchaus dem deutſchen „König", dem engliſchen king, dem däniſchen konge. Das lateiniſche rex jedoch kommt von dem Stamm reg- und bedeutet daher den Mann, der das Staatsweſen leitet, der da regiert, der die Executivgewalt

ausübt. Es ist also vorzugsweise die Thätigkeit, die der Lateiner im Auge hatte, als er den Chef des Staatswesen rex benannte. Das deutsche „König" dagegen kommt von kuni, das so viel wie Geschlecht, Stamm bedeutet. König ist also das Stammesoberhaupt, der Vater der großen Familie. Es ist weniger sein Thun, als seine von den Ahnen überkommene Position, die ihn zu dem macht, was er ist. Es waltet ein Pietätsverhältniß ob, das sich zurückführt auf die Anordnung der unsterblichen Götter. Der rex hat ein Amt; der König, der king, der konge mehr eine Würde; der rex ist gleichsam „der erste Diener des Staates", der König waltet „von Gottes Gnaden". Das stimmt vollständig überein mit dem republikanischen Zug der romanischen und dem monarchischen der germanischen Völker.

XIV.

Vom Werthe des Komiſchen.

Der Deutſche iſt der geborene Theoretiker und Schematiker. Tritt ihm eine neue Erſcheinung entgegen, ſo ruht er nicht eher, bis er ſie genau rubricirt hat. Dafern es nur irgend angeht, reiht er ſie in eines der kunſtgerechten Syſteme, die er für alle von ihm beherrſchten Gebiete des menſchlichen Wiſſens und Könnens fertig in der Rocktaſche trägt, und glaubt hiermit das Weſentliche zum Verſtändniß der Sache geleiſtet zu haben. Macht die correcte Rubricirung ihm unüberwindliche Schwierigkeiten, ſo zweifelt er in den allerſeltenſten Fällen an der Zulänglichkeit ſeines Syſtems: er hält vielmehr die concrete Erſcheinung, die ſich der Einfügung ſträubt, einſtweilen für unberechtigt.

Unſere Theoretiker auf dem Gebiete der Kunſt und der Literatur ſind nun bis auf den heutigen Tag mit der ſchulgerechten Definition der Komik und insbeſondere des Humors im Rückſtande geblieben. Alles, was die Aeſthetik über die bekannten Gattungen aphoriſtiſch oder in breiterer Ausführung geſagt hat, erſtreckt ſich nur auf einzelne Theile des intereſſanten Problems: eine erſchöpfende Antwort auf die Fragen: Was iſt Komik? Was iſt Humor? ſteht trotz aller dieſer Erörterungen leider noch aus.

Dieſem offenkundigen Mangel iſt es zu danken, wenn das große Publikum die komiſche Literatur noch immer ein wenig von der Seite her und wie eine Sache betrachtet, der vom Standpunkte eines reinen äſthetiſchen Gewiſſens nicht recht zu trauen ſei. Für das Pathetiſche, für die Tragik ſtehn dem Geringſten unter den deutſchen Primanern lichtverbreitende Schlagwörter zur Dispoſition, die ihn mit voller Unzweideutigkeit anweiſen, wo er genießen, wo er bewundern kann, ohne ſeinen Ruf als feinfühliger und gebildeter junger Mann ernſtlich auf's Spiel zu ſetzen. Für die komiſche und humoriſtiſche

Gattung liegen die Dinge anders. Hier preist der Eine und der Andere verwirft. Ja, gewisse Akademiker scheinen das Komische um so höher zu stellen je dürftiger seine Wirkung ist, dergestalt, daß diejenige Komik, über die der Mensch lacht, die unterste Stufe einnähme, diejenige, über die er lächelt, einer bereits erleseneren Kategorie angehörte, und diejenige, über die er nur schmunzelt oder ein freundliches Gesicht macht, an der Spitze der Skala stünde. Aus diesen und anderen Unklarheiten erwachsen dann in praxi die kurioſesten Widersprüche. Alle Tage kann man's erleben, daß Einer unserer Gebildeten, nachdem er irgend etwas Derb-Komisches gelesen und sich gehörig abgelacht hat, zum Danke für diese erbauliche Wirkung das Gelesene als „dummes Zeug" charakterisirt.

Ein boshafter Satiriker könnte aus diesem Sachverhalt einen sehr eigenthümlichen Schluß ziehen. Dieser Philister — so ließe sich etwa folgern — hat das geheime Bewußtsein, im Grund ein beschränkter Kopf zu sein; gefällt ihm daher eine literarische Schöpfung dergestalt, daß er ihr den unwillkürlichen Beifall eines echten, herzentquollenen Gelächters zollt, so wird er

alsbald mißtrauisch, indem er sich sagt: „Das, was dir, dem beschränkten Alltagsmenschen, gefällt, muß nothwendig in die Kategorie des ‚dummen Zeuges' gehören, und zwar umsomehr, als dir so viele unsterbliche Meisterwerke, die du pflichtschuldigst bewunderst, thatsächlich absolut nicht gefallen."

Eine solche Interpretation wäre hart, aber als Züchtigung wohl verdient, wenn auch die von ihr behauptete These nur bedingungsweise der Wahrheit entspräche. Zu dieser Menschenclasse gehören nämlich viele im Punkte ihres natürlichen Geschmackes gar nicht übel veranlagte, nur durch falsche Erziehung auf Irrwege gerathene Menschen, die, wenn sie ausnahmsweise einmal ihrem Instinkt folgen, sehr wohl das Richtige treffen. Nein, es ist nicht sowohl das unbewußte Mißtrauen in die eigene Capacität, als vielmehr der oben erwähnte Mangel einer führenden Theorie, was die Leute zu dieser geringschätzenden Haltung veranlaßt. Aesthetisch nicht rubricirt, und in dem großen Garten der Kunst gleichsam noch der klar und deutlich beschriebenen Aushängetafel entbehrend, gilt das Komische, sofern

es nicht, wie etwa die Komödien des Ariſtophanes, durch das Alter oder ſonſtige Erwägungen geheiligt erſcheint, dem Deutſchen für eine Abart, für eine Stiefgattung, keineswegs aber für die gleichberechtigte Schweſter des Tragiſchen und Pathetiſchen. Grämliche Pädagogen, die geneigt ſind, das Lachen überhaupt als etwas vom Standpunkte des Menſchenthums nicht völlig Erlaubtes aufzufaſſen, tragen ihre Anſchauungen auf die heranwachſende akademiſche Jugend über, die ſich zwar das Lachen nicht nehmen läßt, aber doch mehr oder weniger unter dem Einfluß jener ſchulmeiſterlichen Anſchauung bleibt, und ihrerſeits hinwiederum die Heiterkeit als eine Art Oppoſition gegen die Strenge und die pedantiſchen Anforderungen der Schule betrachtet. „Ernſt“, „würdig“, „getragen“, „werthvoll“, „bedeutend“ ſind für die auf ſolcher Grundlage emporgeblühte Aeſthetik ſynonyme Begriffe, ebenſo wie „komiſch“, „humoriſtiſch“, „leicht“, „geringfügig“, „unbedeutend“. Man vergißt dabei, daß die Eindrücke des Erhabenen und Großartigen ſchon auf einer weit geringeren Stufe der geiſtigen Entwickelung empfunden werden, als die,

welche der humoristischen Wirkung zu Grunde liegen; daß z. B. der Neger zwar Sinn für das Imposante, aber nur geringes Verständniß für die Reize der Komik besitzt; daß überhaupt, wie Schopenhauer treffend betont, die Fähigkeit zu lachen Dasjenige ist, was den Menschen am entschiedensten von den ihm zunächst stehenden Thiergattungen unterscheidet. Das Thier und der vollkommene Philister sind allezeit ernst, allezeit ganz aufgehend in derjenigen Leistung, zu welcher die animalischen Triebe sie jedesmal hinführen; der gebildete Mensch allein besitzt die Fähigkeit, sich über die Dinge zu stellen, sich herauszuheben aus dem Räderwerk seiner Alltagsexistenz und eine Reihe von Obliegenheiten, die dem gravitätischen Durchschnittskopf unerhört wichtig erscheinen, zum Gegenstande seiner souveränen Laune zu machen. Hieraus erklärt sich die Neigung des Philisters, die humoristische Gattung frivol zu finden; denn es muß ihn selbstverständlich befremden, das belächelt oder belacht zu sehen, was für ihn der Gegenstand einer so unbegrenzten Hochschätzung ist. So hat es der deutsche Philister beispielsweise dem geistreichen Ludwig Börne niemals verziehen,

daß er die altehrwürdigen Titulaturen „Hochwohlgeboren", „Hochgeboren" und „Hochedelgeboren" und sonstige Ausschweifungen des christlich-germanischen Byzantinismus zum Gegenstande einer harmlosen, aber höchst ergötzlichen Plauderei genommen . . .

Ein andres Moment zur Erklärung der unleugbar gedrückten Stellung, die der Humor und die Komik namentlich in der Literatur einnimmt, dürfte in der Verwechslung, beziehungsweise Vermischung des Naturkomischen mit dem Kunstkomischen zu suchen sein. Der Leser, der eine komische Erzählung aus der Hand legt, und, nachdem sie ihn weidlich ergötzt hat, die Sache für „dummes Zeug" erklärt, befindet sich gewöhnlich im Unrecht. Das Theaterpublikum aber, das aus einem Lustspiel oder einer Posse nach Hause geht, und, nachdem es gelacht hat, die Sache für „dummes Zeug" erklärt, befindet sich mitunter — wenn auch ohne sich dessen bewußt zu sein — vollkommen im Recht. Das Theaterpublikum nämlich hat zwar gelacht, aber sein Gelächter war vielleicht auf das Conto des Naturkomischen, nicht auf das des Kunstkomischen zu setzen, und alsdann ist das Verdienst des Autors gleich

Null. In der geleſenen Humoreske wirkt ausſchließlich die Komik des Gedankens, der Charakteriſtik, der inneren und äußeren Situation. Von der Bühne herab wirkt dieſe Komik zwar auch, und ſie allein ſtempelt das Dargeſtellte zum Kunſtwerk; nebenher jedoch kommt hier, wo das Auge unmittelbar ſchaut, das Naturkomiſche genau ſo zur Geltung, wie im wirklichen Leben, und wenn die Hauptwirkung lediglich durch dieſe Species der Komik erzielt worden iſt, ſo verdient der Autor nicht den Ehrentitel eines komiſchen Schriftſtellers, ſondern höchſtens den eines Arrangeurs, deſſen Thätigkeit ſich mit größerem Recht auf den Circus erſtrecken würde als auf die Bühne. Das Naturkomiſche auf der Bühne macht ſich überall da geltend, wo nicht etwa die Situation an ſich oder die Zeichnung der Charaktere das Gelächter hervorruft, ſondern eine zufällige Aeußerlichkeit, die genau ebenſo wirken würde, wenn wir ſie im Salon oder auf der Straße erlebten. Hierher gehören z. B. die von dem Autor vorgeſchriebenen grotesken Masken der Schauſpieler, eigenthümliche Geſten, das Stottern, das Schwanken und Taumeln etwa eines Betrunkenen, dann aber alle

die zahlreichen rein äußerlichen Mißgeſchicke drolliger Art, deren nicht zu leugnende Wirkung meiſt auf einem Contraſt beruht zwiſchen der ernſthaften Abſicht des Betroffenen und der abgeſchmackten Situation, in die er durch jene Abſicht geräth. Der Bittſteller, der dem Hund auf den Schwanz tritt, der überaus höfliche Mann, der mit ſeinem raſtloſen Complimentiren Vaſen vom Tiſche wirft, Stühle umſtößt oder hinterrücks ehrwürdigen Herren von einigem Embonpoint wider den Bauch rennt; der Liebende, der, das Bouquet in der Hand, langwegs über die Schwelle ſtürzt; der Begeiſterte, der durch das morſche Sopha hindurch bricht, — alles dies ſind Erſcheinungen aus dem Gebiete des Naturkomiſchen; ihre Wirkung iſt ganz die gleiche, ob wir das Original oder die Copie ſehen; es handelt ſich hier abſolut um eine Aeußerlichkeit.

Selbſtredend können ſolche Aeußerlichkeiten auch innerhalb des komiſchen Kunſtwerks ihre Berechtigung haben; ſie müſſen jedoch alsdann mit dem Grundgedanken der komiſchen Dichtung verwachſen ſein und mit logiſcher Conſequenz aus den von dem Dichter gebotenen Prämiſſen entwickelt werden. Nun giebt es

aber eine Art von burlesker Possenliteratur, wie sie namentlich neuerdings von den Librettisten gewisser komischer Operetten oder Halboperetten cultivirt worden ist, bei der auch jeder Schein eines Versuchs, diese äußerlichen Effekte mit dem Gang der Handlung oder nur mit der Eigenart der einzelnen Charaktere in Connex zu bringen, kurzer Hand unterbleibt. Der Minister z. B. erörtert mit dem Souverän irgend eine wichtige Staatsaktion; mit einem Male fängt er an, Seine Durchlaucht zu kitzeln. Ich erinnere mich momentan nicht des Titels jenes dramatischen Kunstwerks, aber ich weiß genau, daß ich diese Scene gesehen habe. Die Wirkung auf die Lachmuskeln des Publikums, wenigstens im ersten Moment, ist durchschlagend: gleichwohl würde hier der Zuschauer vollkommen im Rechte sein, wenn er nachträglich über den belachten Gegenstand eine sehr absprechende Kritik übte.

Was ihn bei diesem Intermezzo nämlich überrascht und ergötzt hat, liegt außerhalb aller Kunst. Es beruht lediglich auf der Naturkomik, die aus dem Umstande resultirt, daß ein Mensch inmitten ernster oder doch scheinbar ernster Debatten zu einer knabenhaften Narretei übergeht.

Da nun die Fälle, in denen ſich das Publikum inſtinktiv ſagen muß: ‚die Dinge, über die du gelacht haſt, gehören in die Kategorie dieſes miniſteriellen Gekitzels‘ —, namentlich bei der Poſſe häufiger ſind als vom Standpunkte einer künſtleriſchen Komik zu wünſchen wäre, ſo tritt — dem Publikum ſelber unbewußt — die oben erwähnte Vermiſchung oder Verwechſelung ein. Alles Komiſche von wahrhaft packender Eigenart wird nachträglich durch die Brille jenes Mißtrauens angeſehen, und demgemäß auch da, wo es ſich um eine unbezweifelte Wirkung des Kunſtkomiſchen handelt, mit der Charakteriſtik „dummes Zeug“ abgelohnt.

XV.

Abſchieds-Grüße.

Die Welt- und Lebensanſchauung einer Nation verräth ſich überraſchender in den Kleinigkeiten des alltäglichen Daſeins, als in den Haupt- und Staatsaktionen, die nur allzu häufig einen internationalen Charakter tragen. Es waltet hier das gleiche Verhältniß ob, wie zwiſchen der Phyſiognomie der unteren Volksklaſſen und der des höher und höchſt gebildeten Bruchtheils der bürgerlichen Geſellſchaft. Der ſchlichte Mann aus dem Volk trägt die Eigenarten einer Nationalität viel evidenter zur Schau, als der Ariſtokrat, — zumal der geiſtige. Auch an den Ausſpruch Larochefoucauld's darf hier erinnert werden: daß ein Diplomat, der in langſtieligen Unterhandlungen ein halbes Dutzend mißtrauiſcher Regierungen an der Naſe

herumführt, ohne seine innersten Absichten zu verrathen, sich oft im Verkehre mit seinem Kammerdiener als der Selbstbeherrschung unfähig, als leicht zu durchschauen und als demgemäß leicht influirbar erweise.

In der That, wenn wir uns z. B. die Frage vorlegen: Wie behandeln die Ethiker der verschiedenen Nationalitäten das Thema vom höchsten Gut, das Problem der Freiheit oder das Kapitel von der Collision der Pflichten? — so werden wir nicht allzu Vieles entdecken, was für die betreffende Volksseele charakteristisch ist. Die meisten Erörterungen Cicero's könnten — abgesehen von gewissen Eigenheiten der Form — ebenso gut heute verfaßt sein, als vor zwei Jahrtausenden. — Pascal denkt und empfindet aus einem gewissen Gesichtspunkt nicht anders als Schopenhauer, wenn er auch gegen den Jesuitismus nicht ganz so grob ist, wie der Frankfurter Philosoph gegen Hegel und Schelling. Was den französischen Denker von dem deutschen unterscheidet, ist nicht sowohl ein nationales, als ein individuelles Moment. Die eigentlichen Gedanken der Völker im prägnanten Sinne des Wortes tragen eben

kein ſtreng nationales Koſtüm; ſie ſind kosmopolitiſch und ſomit für die Charakteriſtik der einzelnen Völker nicht annähernd ſo wichtig wie die zahlreichen Bagatellen des bürgerlichen Verkehrs.

Ein frappirendes Beiſpiel von der Bedeutſamkeit des Geringfügigen liefern die verſchiedenen Wörter, Ausdrücke und Wendungen, deren ſich die einzelnen Sprachen als Grüße des Abſchieds bedienen. Im Folgenden ſei der Nachweis verſucht, wie ſelbſt in dieſen knappen, flüchtigen Redensarten die Eigenthümlichkeit des betreffenden Volkes, das Temperament und die Lebensanſchauung zur Geltung kommen. Das iſt ſo auffällig, daß man behaupten könnte: eine gründlich durchgeführte Geſchichte der Abſchiedsgrüße würde die Geſchichte der Menſchheit im Umriß darſtellen.

Wer ſich die heitere, ſonnige Weltanſchauung der alten Griechen vergegenwärtigt, der wird ſich ſagen müſſen, daß der griechiſche Abſchiedsgruß „χαῖρε“ (ſei fröhlich! freue Dich!) für dieſe Weltanſchauung durchaus bezeichnend, ja, dieſelbe erſchöpfend iſt. Der Mahnruf, die flüchtige Exiſtenz zu genießen, da die

ſchattenhafte Zukunft jenſeits der Sterbeſtunde nur Trübes verheiße, klingt in tauſendfältiger Variation durch die geſammte griechiſche Literatur. Von dem weltbekannten Ausſpruche an: „Beſſer ein Knecht im Lichte des Tages als ein König im Reiche der Abgeſchiedenen“ — bis zu den ſpäteren Lyrikern und Epigrammatikern, denen der helleniſirende Römer Horaz nacheifert —: überall findet ſich die lebendige Abſicht, den Werth des Diesſeits ſcharf zu betonen und aus dieſer theoretiſchen Meinung die praktiſchen Conſequenzen zu ziehen. So lautet ein Sinngedicht:

„Trinke, genieße der Zeit! Was bringt Dir der Morgen, die Zukunft?
Niemand weiß es; wohlan: laufe nicht, mühe Dich nicht!
Gönne Dir Gutes, ſo lang' Du's vermagſt; iß; denke des Todes!
Sein und Nichtſein trennt nur ein unmerklicher Punkt.
Nur ein Moment iſt Leben, und nur das Genoſſ'ne gehört Dir.
Stirbſt Du, ſo bleibet Dir Nichts; Alles wird Andern zu Theil.“

Den gleichen Gedanken bringen die folgenden Verſe zum Ausdruck.

„Dieß, nur dieß heißt Leben: Genuß heißt Leben. Hinweg denn, Sorge! Die Zeit iſt kurz für den Sterblichen! Jetzo erquickt noch

Bacchus, der Tanz und der blühende Kranz und die blühenden Frauen.
Heute genieß' ich der Zeit, denn das Morgende liegt im Verborgnen."

Der Abschiedsgruß der Hellenen war sonach eine Aufforderung, die heitere Lebensweisheit, die in so zahlreichen Liedern der zeitgenössischen Sänger gelehrt wurde, auch fürder zu üben und mit Erfolg zu üben. Denn das χαῖρε (sei fröhlich!) involvirt gleichzeitig den Wunsch, es möge der guten Absicht des praktischen Philosophen kein tückisches Hinderniß in den Weg treten, keine jener feindseligen μερίμναι (Sorgen), zu deren Verscheuchung erst ein Aufgebot der Willenskraft und der Appell an den „Sorgenlöser", den Lyaios, den Wein erforderlich ist.

Grundverschieden von dieser Weltanschauung des genußfrohen Griechen war die des Römers, — des der guten, alten republikanischen Zeit nämlich, — nicht des späteren, der, wie Horaz, bereits durch und durch mit hellenischer Bildung gesättigt war und überdieß in Verhältnissen lebte, die das platteste Epikuräerthum förderten. In jener eisernen Zeit, da Rom als junges, rasch emporstrebendes Staatswesen

sich nach rechts und links unter blutigen Kämpfen seiner Haut wehrte, hatte man wenig Muße, über das Verhältniß des Diesseits oder Jenseits nachzudenken, und wenig Stimmung für das Schöne und Anmuthige. Nicht der Genuß, sondern die Pflicht, die Leistungsfähigkeit, die Tüchtigkeit als Staatsbürger und Soldat war der Angelpunkt, um den sich das Sinnen und Trachten der Bevölkerung drehte. Der römische Abschiedsgruß lautet sonach „vale“, „sei kräftig!“, „sei stark!“, „sei gesund!“ Körperliche und geistige Frische, Ausdauer und Elasticität: das waren die Ideale derer, die da bestimmt waren, aus kleinen Anfängen heraus den ungeheuren Aufbau des römischen Weltreichs zu gründen. Als dann späterhin die „Sei gesund!“-sprechenden Römer mit den „Sei fröhlich!“-sprechenden Hellenen in Collision geriethen, da mußte die Fröhlichkeit vor der Gesundheit die Segel streichen; Griechenland ging zu Grunde und lieferte so den Beweis, daß seine Weltanschauung zwar vortrefflich geeignet war zur Hervorbringung und Gestaltung des Schönen, aber sehr wenig zur dauernden Erzielung jener inneren Resistenzkraft,

an der die feindliche Invasion sich die Stirne zersplittert.

Beide Weltanschauungen, die hellenische wie die altrömische, wurzelten, wenn auch mit verschiedener Nüancirung, im Diesseits, — wenigstens soweit sie auf das praktische Verhalten der beiden Nationen äußerlich einwirkten. Isolirte Spuren einer auf das Jenseits gerichteten Lebensbetrachtung finden sich allerdings frühzeitig. Die römischen Grab-Inschriften lassen keinen Zweifel darüber, daß der Glaube an die individuelle Unsterblichkeit und ein Wiedersehn nach dem Tode auch in der vorchristlichen Zeit ziemlich verbreitet war. Dennoch tritt jene Epoche, die ihr ganzes Colorit von dem Jenseits empfängt, erst später ein, zu jener Zeit nämlich, da das Christenthum die herrschende Religion geworden und das alte lateinische Reich anfängt, sich in die einzelnen romanischen Nationalitäten aufzulösen, — also in der ersten Periode des Mittelalters. Der christlich-romanischen Anschauungsweise war es zunächst gleichgültig, ob man sich „freute“ oder ob man „gesund war“; das Alles galt ihr für eitlen irdischen Tand. „Eins that Noth“,

und dies Eine faßte ſich in dem Wort zuſammen: Gott. Ihn zu erkennen, ihm anzugehören, ſeines Schutzes und ſeiner Gnade gewiß zu ſein, das war das glühende Streben der Gläubigen, das war die große Lebensfrage, vor welcher alle übrigen als werthlos in den Hintergrund traten. Die Anachoreten, die Säulenheiligen und andere ſchmerzverachtende Büßer hatten durch ihre eigene Perſon den Beweis geliefert, wie vollkommen das brünſtige Streben nach Gott den Beſitz der Freude wie der Geſundheit mißachten lehrt. Die romaniſche Menſchheit entwöhnte ſich alſo jener altüberkommenen Abſchiedsgrüße. Der Scheidende empfahl den Zurückbleibenden einfach der Gnade Gottes — ad deum, wie der barbariſche Dativ der Volksſprache lautete, franzöſiſch adieu, italieniſch addio, ſpaniſch adios. Wir haben im Deutſchen zwar Aehnliches, z. B. „Gott befohlen!“; aber dies „Gott befohlen!“ iſt niemals ein volksthümlicher Abſchiedsgruß geworden. Es fehlt ihm das Unbewußte, das aus der innerſten Volksſeele Herausgequollene, wie es dem romaniſchen adieu ꝛc. inne wohnt. Der frühzeitige Uebergang des franzöſiſchen

adieu in's Deutſche kann vollends nicht als ein Beweis für die Identität der germaniſchen und der romaniſchen Auffaſſung in's Feld geführt werden; denn das Volk hat keine lebendige Empfindung dafür, daß in dem deutſchen Adieu der Begriff der Gottheit ſteckt. Dieſes deutſche Adieu gehört bereits zu den Münzen, deren Inſchrift bis zur Unkenntlichkeit abgeſchliffen, die gleichſam nur noch nach dem Gewicht erkannt werden. Auch formell verwiſcht iſt dieſe Prägung in den dialektiſchen Variationen des Wortes, von denen ſich das lyriſch verwendbare „Ade" mit einer Nüance der Stimmung in die Schriftſprache eingeſchlichen hat.

Adieu, addio, adios repräſentiren mit wenigen Buchſtaben den Grundzug des romaniſchen Mittelalters. Die Askeſe, das Mönchthum, die Abkehr von allem Irdiſchen konnte keinen beſſeren Abſchiedsgruß finden als den Hinweis auf das große Princip, aus dem die neue Weltanſchauung ihre Berechtigung ſchöpfte.

Nicht minder charakteriſtiſch iſt der altgermaniſche Abſchiedsgruß. Er lautet: „Fahrwohl!", angelſächſiſch

färvel, engliſch farewell, däniſch færvel, ſchwediſch färvel. Fahren, althochdeutſch faran, iſt die uralte Vokabel für die Bewegung von Ort zu Ort, der eigentliche Terminus für den Begriff des Wanderns, — auch vom Fußgänger gebraucht. Der Trieb des Wanderns aber war von Urzeiten her für die Germanen charakteriſtiſch. Das abſolute Haften an der Scholle der Heimath ſchien dem Germanen kein menſchenwürdiges Daſein, — und je nach der Verſchiedenheit der politiſchen und geſellſchaftlichen Conſtellationen machte ſich dieſer Trieb Luft in gigantiſchen Völkerwanderungen, die ſich Hunderte von Meilen dahinwälzten, in kleinen Auszügen, die ſich in benachbarten Diſtrikten anſiedelten, oder in den Streifereien des modernen Touriſtenthums, deſſen eigentliche Brutſtätten bekanntlich Deutſchland und England ſind, während die Italiener, Franzoſen und Spanier gegen lange Reiſen eine unüberwindliche Antipathie haben. Der Wunſch „Fahrwohl!“ bedeutet alſo: „Möge Dir das, worin nach unſerer Auffaſſung die Blüthe des Lebens beſteht, wohl gedeihen!“ Dann aber auch bezog es ſich metaphoriſch auf die geſammte Lebens-

reiſe, wie es denn ächt germaniſch iſt, das Leben als eine Wanderung aufzufaſſen.

„Ich wandre, und weiß nicht wohin:
Mich wundert, daß ich fröhlich bin —“

— lautet ein alter Spruch; und ſeiner Zeit hat der drollige Langbein den Verſuch gemacht, das Leben unter der damals modernſten Form des Reiſens — unter der Fahrt in einer Poſtkutſche — zu ſymboliſiren.

Später erſt, nachdem die Verhältniſſe der germaniſchen Völker ſich etwas mehr conſolidirt hatten und die dauernde Seßhaftigkeit die Regel, das Wandern nur noch die Ausnahme bildete, wurden die Abſchiedsgrüße geläufig, die ſich nicht ſowohl auf die Fahrt, als auf die Station beziehen, auf den Ort, wo man Standquartier nahm.

Das moderne engliſche good bye — der jetzt üblichſte Abſchiedsgruß — heißt ſoviel wie: Gute Wohnung! Guten Aufenthalt! Das Wort bye kommt von der nämlichen Wurzel, wie das däniſche By = Stadt, und das deutſche „bauen“. (Auch die Präpoſition „bei“ (engliſch by) gehört hierher; ſie bedeutet urſprünglich ſoviel wie „in der Wohnung“,

ganz ähnlich wie das französische chez, das von dem lateinischen casa = Haus, Wohnstätte, abgeleitet ist.)

Das neuhochdeutsche „Lebwohl!“ steht in ähnlichem Gegensatze zu „Fahrwohl!“, wie das englische good bye; es ist das Abschiedswort der Seßhaften, während „Fahrwohl!“ das Abschiedswort derer ist, die noch ganz und gar unter dem Bann des aktiven Wandertriebs stehen. Die Begriffe „leben“ und „wohnen“ gehn in verschiedenen Sprachen dergestalt in einander über, daß diejenigen Wörter, die ursprünglich „leben“, „lebendigsein“ ꝛc. bedeuten, entweder schlechthin oder doch in gewissen Verbindungen und Zusammenhängen ihre direkt auf die Function des animalischen Organismus bezügliche Nüance verlieren und nur noch soviel besagen, wie „sich aufhalten“. Schon in der deutschen Phrase: „Er lebt in Paris“ tritt jener ursprüngliche Begriff stark in den Hintergrund. Man denkt nicht sowohl an die Thatsache, daß der Körper des Betreffenden seine Lebensfunctionen in Paris vollzieht, als daran, daß sich das Individuum dort niedergelassen hat. Noch entschiedener tritt dieß bei dem englischen „live“ hervor. Wenn nun auch nicht die

Behauptung aufgestellt werden soll, das deutsche „Lebwohl!“ enthalte das Verbum „leben“ in der ausgesprochenen Bedeutung „sich aufhalten“, so spielt diese Begriffsvariante doch stark mit hinein, insofern die Behausung das Heim, der Aufenthaltsort die Basis bildet für die äußere Daseinsgestaltung, von welcher der Abschiedsgruß „Lebwohl!“ hofft und wünscht, daß sie glücklich gerathen möge.

So spiegelt sich in Kleinigkeiten, die scheinbar vom Zufall beherrscht sind, der individuelle Charakter einer Nation, und selbst wenn wir zugeben, daß, wie bei allen derartigen Fragen, unsere subjektive Ausdeutung einen erheblichen Antheil am gefundenen Resultat hat, so bleibt doch immer noch des Objektiven genug, um den Freund der Völkerpsychologie zu weiterer Betrachtung anzuregen.

XVI.

Ueber Philisterei.

Das Wort „Philister“ hat seit mehr als einem Jahrhundert Bürgerrecht in unserer Schrift- und Literatursprache erlangt, und zwar mit einer Begriffsfärbung, die über den ursprünglichen „Philister“ des studentischen Kneip-Jargons weit hinausgeht. Daneben existirt die harmlose engere Bedeutung des Wortes — als einer Bezeichnung der Gesammtheit aller nicht studentischen Elemente — ungestört fort. Die strenge Logik wird aus der Kapsel der engeren sogar eine engste Bedeutung herausschälen und den Philister im prägnantesten Sinne als den Kleinbürger demonstriren, der da berufen ist, über den leiblichen Bedürfnissen der akademischen Jugend zu walten, wie die Alma Mater über den geistigen waltet. Der

schriftsprachliche, philosophische Sinn des Wortes knüpft an diese engste Bedeutung an; auch er accentuirt den Gegensatz zwischen den leiblichen und den geistigen Bedürfnissen und erblickt in dem „Herrn Philister" ein Individuum, für das die letzteren ein überwundener oder niemals innegehabter Standpunkt sind. In dieser Bedeutung gebraucht schon Goethe das Wort; so z. B. in dem sinnvollen Aperçu, das er „Gedichte" betitelt:

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,
Da ist Alles dunkel und düster;
Und so sieht's auch der Herr Philister:
Der mag dann wohl verdrießlich sein,
Und lebenslang verdrießlich bleiben.

Kommt aber nur einmal herein!
Begrüßt die heilige Kapelle;
Da ist's auf einmal farbig helle,
Geschicht' und Zierrath glänzt in Schnelle,
Bedeutend wirkt ein edler Schein;
Dieß wird euch Kindern Gottes taugen, —
Erbaut euch und ergötzt die Augen.

Die Verständnißvollen, die Goethe hier als „Kinder Gottes" begrüßt, sind im Gegensatz zu den Philistern — dem profanum vulgus des Horatius Flaccus

— die Musensöhne, gleichfalls nicht im studentischen, sondern im höheren, universelleren Sinne des Wortes, die Götterlieblinge, an deren Wiege die Grazien gestanden, die Glücklichen, denen in der unerschöpflichen Fülle ihrer geistigen Genüsse eine Welt der Erhebung, der Wonne und der Befriedigung blüht.

Schopenhauer definirt den Philister geradezu als den Menschen, der, infolge des strengen und knapp normalen Maßes seiner intellektuellen Kräfte, keine geistigen Bedürfnisse hat und demgemäß zeitlebens der „Amusos", der Musen-Entbehrende bleibt. Diese Definition trifft in der That den Kern der Sache und bezeichnet hinlänglich „die Wurzel aller der Eigenschaften, die den Philister charakterisiren". Der Philister ist der Geistig-Arme par excellence, — allerdings nicht im Sinne des Evangeliums, denn es wäre noch nachzuweisen, daß diese Armuth den Keim der Seligkeit in sich trüge. „Kein Drang nach Erkenntniß und Einsicht um ihrer selbst willen" — so schildert Schopenhauer die psychologische Verfassung des wahren Philisters — „belebt sein Dasein, — auch keiner nach eigentlich ästhetischen Genüssen, denn dieser Drang

ist dem nach Erkenntniß und Einsicht durchaus verwandt. Was dennoch von Genüssen solcher Art etwa Mode oder Auktorität, ihm aufdrängt, das wird er als eine Art Zwangsarbeit möglichst kurz abthun. Wirkliche Genüsse für ihn sind allein die sinnlichen; durch diese hält er sich schadlos. Demnach sind Austern und Champagner der Höhepunkt seines Daseins, und sich Alles, was zum leiblichen Wohlsein beiträgt, zu verschaffen, ist der Zweck seines Lebens. Glücklich genug, wenn dieser ihm viel zu schaffen macht! Denn, sind jene Güter ihm schon zum Voraus octroyirt, so fällt er unausbleiblich der Langeweile anheim, gegen welche dann alles Ersinnliche versucht wird; Ball, Theater, Gesellschaft, Kartenspiel, Hazardspiel, Pferde, Weiber, Trinken, Reisen u. s. w. Und doch reicht dieß Alles gegen die Langeweile nicht aus, wo Mangel an geistigen Bedürfnissen die geistigen Genüsse unmöglich macht. Daher auch ist dem Philister ein dumpfer, trockener Ernst, der sich dem Thierischen nähert, eigen und charakteristisch. Nichts freut ihn, nichts ergötzt ihn, nichts gewinnt ihm Antheil ab."

Schopenhauer berührt hier ein wesentliches Kriterium

alles echten Philisterthums: den dumpfen, trockenen Ernst, der sich dem Thierischen nähert. Der Philister ist der eigentliche Generalpächter des Würdevollen und Gravitätischen; er versteht keinen Spaß; er hat keinen Sinn für Humor; er glaubt sich und seiner bürgerlichen Stellung etwas zu vergeben, wenn er lacht; wie denn auch Bogumil Goltz sehr treffend bemerkt: „Zu einem herzlichen Gelächter gehört viel Herz und Verstand.“ Hinter allem Komischen, Launigen, Humoristischen wittert der Philister eine hämische Absicht, eine Verspottung seiner Heiligthümer oder seiner werthen Person. Und da er namentlich in letzterer Beziehung alle Ursache hat, das Vorhandensein unfreiwilliger komischer Blößen zu wittern, so nährt er ein instinktives, mit Haß geschwängertes Mißtrauen gegen Jedermann, dem er die Fähigkeit unterstellt, solche Blößen ausfindig zu machen und in ihrer Lächerlichkeit zu begreifen. Soweit er, durch den Zwang der Verhältnisse fortgerissen, mit den Bestrebungen der Kunst in Berührung kommt, hält er daher die Gattung des Ernsten, Pathetischen zwar für überflüssig, aber doch für bürgerlich statthaft; die

Gattung des Humoriſtiſchen aber und Komiſchen für eine gänzlich unmotivirte, verwerfliche, dem Anſtand und der guten Sitte zuwiderlaufende. Satiriſches vollends und Parodiſtiſches verſetzt ihn ſtets in gelinde Aufregung, weil er das böſe Gewiſſen ſeiner eignen gemeinen Natur mit ſich herumträgt und ſo bei jedem apolliniſchen Pfeil zuſammenſchrickt, wie der Verbrecher beim Anblick der fernen Pickelhaube. Der Philiſter iſt jener unglaubliche Menſch, der entrüſtete Briefe an die Redactionen humoriſtiſcher Blätter ſchreibt, weil dieſes oder jenes Bild, das ohne jede Ahnung von der Exiſtenz dieſes heilloſen Correſpondenten veröffentlicht wurde, ihn oder ſeine Frau oder ſeine Tochter verunglimpfen ſoll; der ſelbſtverrätheriſche Narr, der in jeder launig ſkizzirten Eſelsphyſiognomie ſein karrikirtes Porträt erkennt, der wuthentbrannt aus dem Fenſter ſchaut, wenn die völlig unperſönliche Muſe des Humors auf dem Marktplatz ihr carnevaliſtiſches „Dummkopf!“ erſchallen läßt, — wuthentbrannt, weil nur er mit dieſem „Dummkopf“ gemeint ſein könne. Der Philiſter iſt die Negation alles Harmloſen, Freien,

Künſtleriſchen; er begreift nicht, daß Einer ſchaffen könne nur um des Schaffens willen; daß dem Dichter ſein Poem, dem Philoſophen ſein Gedankenbau Selbſtzweck ſei. Hat der Poet nicht um des Honorars willen gedichtet, ſo muß ſich ein anderer Zweck nachweiſen laſſen, — billiger thut's der Philiſter nicht. So zeichnet denn der Romandichter ſeine Geſtalten, um Den oder Jenen zu ärgern, zu verdächtigen, zu verleumden; der Satiriker ſchmiedet ſeine Epigramme aus ordinärſter Rancüne; Fritz Reuter gießt die ganze Fülle ſeines köſtlichen Humors in das Prachtgefäß „Onkel Bräſig", um dem Urbild, dem wirklichen „Inſpektor", — Gott weiß, aus welchem Grunde —, „Eins auszuwiſchen". Der Philoſoph will ſich mit den Theoremen, die er verkündet, an maßgebender Stelle „beliebt" machen; der Nationalökonom erſtrebt ein Mandat für den Reichstag. Von einer geiſtigen Thätigkeit, die, nach dem Beiſpiel der bibliſchen Liebe, nicht das Ihre ſucht, hat der Philiſter, als ein Menſch, der niemals mit Idealitäten rechnet, keinen Begriff. Nur was die Zwecke fördert, die er als vollberechtigt erkennt, ſcheint ihm ein denk-

bares Motiv für den Aufwand körperlicher und geistiger Anstrengung.

Aus dieser psychologischen Veranlagung resultirt die unbegrenzte Hochachtung des Philisters vor dem Geld, als dem Urquell, aus welchem alle Genüsse, die ihm überhaupt zugänglich sind, ihre Möglichkeit herleiten. Der Mensch mit geistigen Bedürfnissen vermag diese einseitige Werthschätzung um deswillen nicht zu theilen, weil ihm bewußt ist, daß gerade die höchsten, reinsten und bleibendsten Genüsse mit der Leistungskraft des Geldes nur sehr mittelbar im Zusammenhang stehen, wie z. B. vor allem die unerschöpflichen, stets von Neuem wirksamen Freuden eines echten Naturgenusses. Er wird also das Geld zwar nicht unterschätzen, und ihm ganz besonders um deswillen eine hohe Bedeutung zuerkennen, weil es das Mittel repräsentirt, welches ihm die Unannehmlichkeiten und Rauhheiten der irdischen Existenz fernhält und ihm so die freie Muße schafft zur Verfolgung seiner eigenartigen Ziele. Ewig unbegreiflich jedoch bleibt ihm jener abgöttische Cultus, jener Tanz um das goldene Kalb, jene Begierde, zusammenzuscharren, nicht

um sich unabhängig und frei zu erhalten, sondern nur um das positive Wohlleben auf eine höhere Stufe der Intensität zu bringen, oder gar nur um Schätze auf Schätze zu speichern. Diese Begierde ist wesentlich ein Erbtheil der Philisternatur, die bei all' ihrer traurigen Hohlheit nicht einsieht, daß sie obendrein wie unter dem Banne des Wahnsinns handelt, wenn sie im Dienste dieses überflüssigen Aufspeicherns Zeit und Kräfte vergeudet, um so nach langen Jahren angestrengten Erwerbes den lachenden Erben die gefüllten Truhen zu hinterlassen. Freilich läßt sich andrerseits in diesem unersättlichen Erwerbstrieb des Philisters wiederum eine Fürsorge der Natur erblicken, die den Unglücklichen vor dem Abgrund der Langeweile rettet. Denn nur so lange er sorgt und ringt, findet der Philister das Leben erträglich; gönnt es ihm freie Augenblicke, so erfaßt ihn sofort eine krankhafte Furcht vor dem eigenen Ich: er „zerstreut" sich — charakteristisch! — während der denkende Mensch, den die Sorge um die Existenz losläßt, sich „sammelt"; der Philister „verliert" sich mit wahrem Heißhunger an seine sogenannten Vergnügungen; der Mensch

mit geiſtigen Reſſourcen iſt froh, „ſich zu finden“; denn ſeine eigene Individualität, ſeine regſame Phantaſie, ſein ſprudelnder Geiſt ſind für ihn die wahre, unmittelbarſte und nie verſagende Quelle jenes Genuſſes, den der Philiſter von der Außenwelt heiſcht. Dieſe aber bietet ihm dann in der Regel Steine anſtatt des Brodes; denn die Fähigkeit zum ſinnlichen Genuß ſtumpft ſich raſch ab, während der geiſtige Genuß, dafern nur betreff ſeiner Art in rationeller Weiſe gewechſelt wird, keine Ueberſättigung kennt.

Seiner öden Einſeitigkeit entſprechend, ſucht der Philiſter daher auch nur den Verkehr ſolcher Perſonen, die den gleichen Drang nach Aeußerlichkeit verſpüren und ihm veranlagt erſcheinen, ſeine Beſtrebungen in dieſer Richtung zu fördern. Reichthum, Anſehen, Rang, Einfluß — das ſind die Vorzüge, die in ſeinen Augen dem Staatsbürger wirklichen Werth verleihen; Geiſt, künſtleriſche Begabung, Scharfſinn, Talent erſcheinen ihm höchſt gleichgültig, wo nicht antipathiſch und haſſenswerth, da ſie ihm die eigene Hohlheit und Erbärmlichkeit gar zu ſchroff und klar zum Bewußtſein bringen und durch ihr bloßes

Vorhandenſein einen ſarkaſtiſchen Vorwurf an die Adreſſe ſeiner geiſtigen Inferiorität bedingen.

Scheinbar im Widerſpruch mit dieſer Thatſache ſteht der Eifer, mit welchem reich gewordene Philiſter, die ein Haus machen, berühmte Künſtler und Gelehrte heranziehen; aber nur ſcheinbar: denn der Accent fällt hier auf das Epitheton „berühmte“, und das Ganze iſt für den Philiſter nur eine Decorationsfrage. Der unberühmte, vielleicht bei Weitem talentvollere, wird nie um ſeiner ſelbſt willen geſucht: nur der Glanz des weithingefeierten Namens kömmt in Betracht, — nicht anders als die Effekte der prunkvollen Wandgemälde, der üppigen Gobelins, der ſtrahlenden Uniformen, der auserleſenen Gerichte und Weinmarken. Man will Staat machen mit dem lorbeergekrönten Gaſt: ſeine Individualität findet man im Grunde ebenſo langweilig, unverſtändlich und antipathiſch, wie den Eſprit des Unberühmten.

XVII.

Meine Begegnung mit der Mouche.

Ich war einige zwanzig Jahre alt und hielt mich seit kurzem erst in Paris auf, als ich, sechs Monate etwa vor dem Ausbruch des deutsch-französischen Krieges, im Salon eines der hervorragendsten Vertreter der deutschen Kolonie — des Herrn von R*** — eine Dame kennen lernte, die mich sofort aus mehr als einem Gesichtspunkt frappirte. Sie hieß Camille Selden, war Französin, sprach aber vortrefflich deutsch und beschäftigte sich seit einer Reihe von Jahren mit schriftstellerischen Arbeiten, die theils in Buchform, theils in den großen Revuen der französischen Hauptstadt an die Oeffentlichkeit traten und sich sämmtlich durch eine merkwürdige Präcision der Beobachtung, durch gehaltreiche Tiefe und eine Originalität der Diction auszeichneten, die man bei schriftstellernden

Damen ſonſt nicht zu finden gewöhnt iſt. Auch ehe ich eine Zeile von ihr zu Geſicht bekommen, machte Camille Selden mir den ausgeſprochenen Eindruck deſſen, was der Franzoſe un esprit supérieur nennt, jedoch völlig ohne die Beigabe jener eigenthümlichen Herbheit, die uns Männern ſo häufig das Bild geiſtreicher Frauen unſympathiſch und poeſielos erſcheinen läßt. Im Gegentheil: eine wohlthuende Weiblichkeit, eine ſchlichtes, ungekünſteltes Weſen kennzeichnete den Ausdruck ihres ſanften, träumeriſchen Geſichts, ihre Bewegungen, den Klang ihrer Stimme, ja ſelbſt die bedeutenden Worte, die ſie gelegentlich in die Converſation warf. Sie war damals, wie ich glaube, einige dreißig Jahre alt, — ihr Antlitz nicht mehr blühend und jugendlich, aber doch ebenſowenig gealtert, von dem undefinirbaren Hauch einer leiſen Schwermuth umfloſſen, in Summa der Spiegel einer liebenswürdigen Seele.

Später nach meiner Abreiſe von Paris hatte ich mehrfach mit Camille Selden correſpondirt, zuletzt nach Perugia, wo ſie in Geſellſchaft ihrer Mutter den Winter verbrachte.

Da — es war im Jahre 1883 — erhielt ich

von Paris eine Zuſchrift, deren erſte Zeilen ich hier reproduciren will:

Monsier et cher confrère!

C'est sur l'avis de Mr. de R*** que je viens vous prier de me donner un conseil dans une affaire purement littéraire . . .

Voici ce dont il s'agit.

Dans certaines publications qui traitent de Henri Heine, mais contiennent toutes, sans exception, des renseignements erronés sur mon compte, vous avez pu lire l'histoire d'une jeune femme qui figure, dans ces écrits, sous le nom de „Mouche", et passe pour avoir répandu quelque douceur sur la fin du grand poëte.

J'évite volontiers le bruit qui s'attache aux révélations des faits de la vie privée, et c'est pourquoi *(tout en étant moi-même cette „Mouche"* dont la presse a daigné s'occuper à propos de H. Heine) c'est pourquoi, disais-je, je n'ai jamais cherché à réfuter des commérages du caractère le plus singulier . . .

Une circonstance tout-à-fait indépendante de

tout désir de publicité personelle va non seulement me permettre de rétablir la vérité sur ce qui me concerne mais, bien sur des faits rélatifs à la fin de l'illustre poëte. . .

Nun folgt der Punkt, bezüglich deſſen die Briefſchreiberin mich um Rath fragt, und dann, nach einigen Mittheilungen rein privater Natur, die Schlußwendung:

Veuillez agréer avec l'expression de tous mes sentiments de bonne confraternité l'assurance de ma reconnaissance sincère. Camille Selden.

Die im Vorſtehenden enthaltene Enthüllung, daß Camille Selden mit der „Mouche" Heinrich Heine's identiſch ſei, war mir, wie ſelbſtverſtändlich, im höchſten Grad überraſchend. Ich fragte mich, wie es möglich geweſen, monatelang mit dieſer Mouche in demſelben Haus zu verkehren, ohne dem intereſſanten Geheimniß auch nur von fern auf die Spur zu kommen. Das „J'évite volontiers le bruit qui s'attache etc. etc." muß dieſer liebenswürdigen Frau in der That heiliger Ernſt geweſen ſein. Die Beziehungen der Mouche zu dem ſterbenden Dichter in der Rue d'Amſterdam waren

mir von je im Licht einer eigenartigen Poesie erschienen: jetzt mühte sich meine Erinnerung, das Bild jener Pariser Bekanntschaft bis in die kleinsten Züge zu reconstruiren und mir die Frage zu stellen, in wieweit ich die duftige, lichtumflossene Gestalt jener „jeune femme qui passe pour avoir etc.“ in Camille Selden wiederzuerkennen vermöge.

Die späterhin erfolgte Publikation der „documents précieux“, von denen im weiteren Verlauf des oben citirten Briefes die Rede war, giebt mir Veranlassung, meine Reminiscenzen und Betrachtungen hier zu Papier zu bringen.

Camille Selden zeichnet das Buch mit dem Namen, unter welchem sie mir im Hause des Herrn von R*** begegnete: ich darf jetzt vermuthen, daß auch dieser Name ein Schleier war . . . Sie wollte unbelästigt von den Blicken profaner Neugier der heiligen Trauer leben, die ihr Herz seit dem Hinscheiden des unglücklichen Dichters erfüllte.

In dem berühmten Gedicht „Für die Mouche“ (Heine, Poetische Werke IV, p. 319), das Camille Selden in ihrem Buch „Les derniers jours“ unter

dem Titel „La fleur de la passion“ überſetzt hat, finden ſich die Strophen:

Zu Häupten aber meiner Ruheſtätt'
Stand eine Blume, räthſelhaft geſtaltet,
Die Blätter ſchwefelgelb und violett,
Doch milder Liebreiz in der Blume waltet.

Das Volk nennt ſie die Blum' der Paſſion
Und ſagt, ſie ſei dem Schädelberg entſproſſen,
Als man gekreuzigt hat den Gottesſohn,
Und dort ſein welterlöſend Blut gefloſſen.

— — — — — — — — — —

Solch eine Blum' an meinem Grabe ſtand,
Und über meinen Leichnam niederbeugend
Wie Frauentrauer küßt' ſie mir die Hand,
Küßt' Stirne mir und Augen, troſtlos ſchweigend.

Doch Zauberei des Traumes! Seltſamlich,
Die Blum' der Paſſion, die ſchwefelgelbe,
Verwandelt in ein Frauenbildniß ſich,
Und das iſt ſie, die Liebſte, ja Dieſelbe!

Du warſt die Blume, du geliebtes Kind,
An deinen Küſſen mußt' ich dich erkennen;
So zärtlich keine Blumenlippen ſind,
So feurig keine Blumenthränen brennen!

Geſchloſſen war mein Aug', doch angeblickt
Hat meine Seel' beſtändig dein Geſichte.
Du ſahſt mich an, beſeligt und beglückt
Und geiſterhaft beglänzt vom Mondenlichte.

Mit dieſen ergreifenden Verſen ſymboliſirt Heine ebenſo wahr als erſchöpfend die Rolle der Mouche. „Ich lernte ihn kennen, da ſein Leben bereits zur Neige ging“, heißt's in der Vorrede der „Derniers jours“; — „auf niedriger Bettſtatt lag ein kranker, halb erblindeter Menſch, das Lächeln des Mephiſtopheles auf dem Angeſicht eines Chriſtus — eines Chriſtus, der den Kelch der Leiden bis zur Hefe geleert hat. Man ſchließt raſch Freundſchaft in der Nähe des Todes.“

In der That, es war als ob der Dichter gleich bei ihrem Erſcheinen geahnt hätte, daß die Mouche der letzte Sonnenſtrahl ſein würde, der den lichtloſen Herbſt ſeines Lebens erhellen ſollte. Mit ängſtlicher Ungeduld wartet er auf die Erneuerung ihres Beſuchs. Da ſie ausbleibt, ſchreibt er ihr wie einer lange bewährten Freundin, und als nun die Bande gegenſeitiger Sympathie und Bewunderung ſich feſter knüpfen, iſt es geradezu rührend zu leſen, wie in jedem Brief, in jedem unſcheinbaren Zettel, den er an die Tröſterin richtet, jenes bange Heilverlangen ſich ausſpricht, das etwa in den halb verlöſchenden Augen des greiſen

Hieronymus auf dem berühmten Gemälde des Domenichino leuchtet. — Komm! Komm bald! Meine einzige süße Mouche! Meine herzige Freundin! Meine Lotosblume! — das ist der allzeit wiederkehrende Refrain dieser aphoristischen Zeilen. Man hat das Gefühl, als könne der Dichter nur, wenn sie in der Nähe sei, Ruhe finden vor seinen Qualen.

Die Mouche, wie ich sie gekannt habe, war noch im Vollbesitz jener bezaubernden Weiblichkeit, die den Sänger der „Passionsblume" so unwiderstehlich gefesselt hielt. In ihrer ersten Jugend mag dieses Geschöpf der Inbegriff alles Reizenden und Holden gewesen sein. Heine spricht mehrmals in seinen Briefen von ihrem Gelbveiglein-Gesicht, von ihrer figure un peu souabe, die also mit der Normal-Physiognomie der Pariserinnen stark kontrastirt haben muß. Dieser Kontrast war noch späterhin eklatant. Die Mouche hatte nichts von der tumultarischen Beweglichkeit der Französinnen, sondern bei aller Lebendigkeit ihres Wesens das Geheimniß jenes geräuschvollen Waltens, jener fürsorgenden Zärtlichkeit, die nicht viel Worte macht, sondern durch ihre bloße Gegenwart das

krampfende Herz beruhigt und das fiebernde Blut ſanfter dahinſtrömen läßt. Man ſtelle ſich eine mittelgroße, anmuthige Geſtalt vor, dunkelblond, von ſüddeutſchem Typus, ein Geſicht von ſanftem Oval, mit Augen, in denen die ganze Seele ruht, und einer Stimme, die das Innerſte der menſchlichen Bruſt vibriren macht — und man hat den guten Engel des ſterbenden Heine.

Damals in ihrer blühendſten Jugend, als es ihre Lebensaufgabe war, die letzten Tage des Freundes aufzuheitern, mag ſie, wenn auch oft mit blutendem Herzen, gelacht und geſcherzt haben. Ich kannte ſie nur noch in der eigenthümlich ernſten Beleuchtung derer, die einen großen Schmerz erlitten und mehr in der Vergangenheit leben als in der Gegenwart. Nicht aufdringlich war dieſe Elegie ihres Weſens, ſondern diskret wie alles Wahre und Edle. Nichts lag ihr ferner, als die prätentiöſe Miene der Dulderin, die ſich im Gewand ihrer Kümmerniß maleriſch zu drapiren verſucht. Das Einſt, die Jugend waren ihr gleichbedeutend mit dem wahren Inhalte ihrer Exiſtenz; was ſie jetzt noch lebte, ſeit der Stern ihres Daſeins

zu Grabe gegangen, ſchien gleichſam nur noch der Anhang, der Kommentar zu dem leider ſo kurzen Text. Sie ſelber drückt dies in ihrem Buche aus, wenn ſie die Empfindungen ſchildert, in die ſie der Tod des Dichters verſetzte. Sie ſchreibt:

„Eine dumpfe Erſtarrung verſinſterte meine Gedanken und lange Zeit hin hatte ich nur Ein klar ausgeſprochenes Gefühl: das einer ſtillen Oede, die erſt. mit mir ſelbſt enden würde, etwas wie die Verzweiflung des Schiffbrüchigen, der dem Sturm nur entronnen iſt, um in der Wüſte zu Grunde zu gehen. Es war alſo aus — aus für immer! Keins jener zärtlichen Worte mehr, nicht mehr der freundliche Klang ſeiner Stimme, nicht mehr der bange Freudenſchrei, wenn ich kam, oder, was mich noch mehr bewegte, die Vorwürfe, ja der Zorn, wenn ich ihn zufällig warten ließ, oder meinen Beſuch abkürzen mußte! Wie der ſterbende Löwe auf ſeinem Lager emporfuhr, wenn ich ſo eintrat! Und welch' ein Ausdruck der Miene, wenn ich verſpätet kam! . . . Wer in der großen, weiten Welt würde mich je wieder ſo lieben können, wie er? Todtenſtille war die Antwort

auf dieſe Frage. O wie gern hätte ich den Sturm, der nun für immer vorüber war, wieder erneut und all' die Qualen auf's Neue erduldet, die mein Leben an der Wurzel zernagten und meine Seele mit den gräßlichſten Zweifeln erfüllten! Auf Alles war ich gefaßt geweſen, nur nicht auf dies plötzliche Schweigen, auf dieſe unermeßliche Oede, die jetzt ſchwerer auf meinen Schultern lag, als der bleierne Sargdeckel auf den ſeinigen. Ich hatte gewünſcht vor ihm zu ſterben, um dieſer Qual zu entgehen, und nun rächte er ſich an mir aus der Tiefe ſeines Grabes heraus, indem er mich ſo zermalmte."

Die Mouche bewohnte während meines Pariſer Aufenthaltes ein kleines, aber behaglich eingerichtetes Logis unweit der Avenue des Ternes. Noch ſchwebt mir der froſtige Februarabend vor, als ich durch die verödeten Champs Elyſées ſchlendernd zum erſten Male nach dem entlegenen Hauſe abbog und ahnungslos die traulichen Räume betrat. Mit gewinnender Liebenswürdigkeit machte ſie bei ſolchen Gelegenheiten die Wirthin; lebhafter als ſonſt ſpann ſie den Faden der Unterhaltung; man vergaß dann wohl, was dieſes

träumeriſche Angeſicht ſonſt zu rathen aufgab. Mit Vorliebe ſprach ſie von engliſcher und deutſcher Literatur; unter den Briten ſchien Lord Byron ihr Liebling; niemals aber iſt der Name Heinrich Heine ihr über die Lippen gekommen. Die Wunde dieſes Verluſtes ſcheint niemals völlig vernarbt zu ſein. Nur ſo vermag ich mir dieſes Schweigen, dieſe Reſerve, dieſes hartnäckig feſtgehaltene Incognito zu erklären. Vielleicht auch fürchtete ſie die ſkandalſüchtigen Chroniqueurs der Seineſtadt, die für ein Verhältniß von dem idealen Charakter dieſer wunſchloſen Seelenliebe allerdings kein Verſtändniß beſitzen. Daß dieſe Beziehungen aber rein idealer Natur geweſen, dafür ſpricht, wenn alles Uebrige ſonſt zu bezweifeln wäre, das ausdrückliche Zeugniß des Dichters ſelbſt, wie es in ſeinen Briefen für jeden zur Evidenz offen liegt.

Druck von C. G. Röder, Leipzig.

Von demſelben Verfaſſer iſt früher erſchienen:

Das Vermächtniß.

Roman aus der Gegenwart.

Dritte Auflage. — 3 Bde. — Mk. 12. Geb. Mk. 15.

Stimmen der engliſchen und amerikaniſchen Preſſe über „Das Vermächtniß".

. . . Seit dem Erſcheinen von „Soll und Haben" iſt uns kein deutſcher Roman zu Geſicht gekommen, der — auf dem gleichen Gebiete — mit dem „Vermächtniß" von Ernſt Eckſtein rivaliſiren könnte. Es iſt ein packendes Gemälde großſtädtiſchen Lebens, und die Charaktere . . . ſind bewunderungswürdig gezeichnet. Aecht deutſche Sorgfalt und Gediegenheit verbindet ſich in Eckſtein's Werk mit einem Gefunkel und einer Verve, die durchaus franzöſiſch erſcheint, und zwar franzöſiſch im beſten Sinne des Wortes . . .

Mirror, Baltimore.

Ernſt Eckſtein, bis dahin bekannt als der Verfaſſer altklaſſiſcher Romane, hat hier ein Genrebild deutſchen Lebens geliefert . . . Nach unſrer Anſicht iſt dieſes Werk ſein am meiſten vollendetes . . . **San Francisco Bulletin.**

. . . Das neueſte uns vorliegende Werk iſt betitelt: „Vermächtniß". Sein Verfaſſer iſt Ernſt Eckſtein, der Autor des brillanten hiſtoriſchen Romans „die Claudier". Die Erzählung entwickelt ſich mit der vollendetſten dramatiſchen Kraft . . . **Boſton Herald.**

Das „Vermächtniß" von Eckſtein iſt das neuſte und beſte Werk des Verfaſſers. Die Perſonen, die Ereigniſſe der Erzählung ſind originell, die Verwicklung iſt ingeniös, die Handlung raſch und ſo packend, daß ſie ſelbſt den blaſirteſten Romanleſer reizen muß. Der Charakter des Schulmeiſters Heinzius würde allein ausreichen, um den Ruf eines ſelbſt bis dahin unbekannten Schriftſtellers zu begründen, und das Werk enthält noch andre ähnliche Genrebilder von nicht geringerer Meiſterſchaft. Eckſtein glänzt namentlich in der Zeichnung weiblicher Charaktere. Das Buch enthält deren mehrere, die in ihrer farbenprächtigen Zeichnung um die Erwerbung unſrer Sympathie wetteifern. **Journal of Commerce.**

(Die Originale der vorſtehenden Fragmente ſind von den Verlegern der engliſchen Ausgabe — William S. Gottsberger in New-York und Trübner in London — zuſammengeſtellt).

Ferner:

Die Claudier.

Roman aus der römischen Kaiserzeit.

3 Bde. — Mk. 12. Geb. Mk. 16.

Achte Auflage.

Prusias.

Roman aus dem letzten Jahrhundert der römischen Republik.

Vierte Auflage.

3 Bde. — Mk. 12. Geb. Mk. 15.

Aphrodite.

Roman aus Alt-Hellas.

Vierte Auflage.

Brosch. Mk. 6. Eleg. geb. Mk. 7.

Violanta.

Zweite Auflage.

Mk. 3. Geb. M. 4.

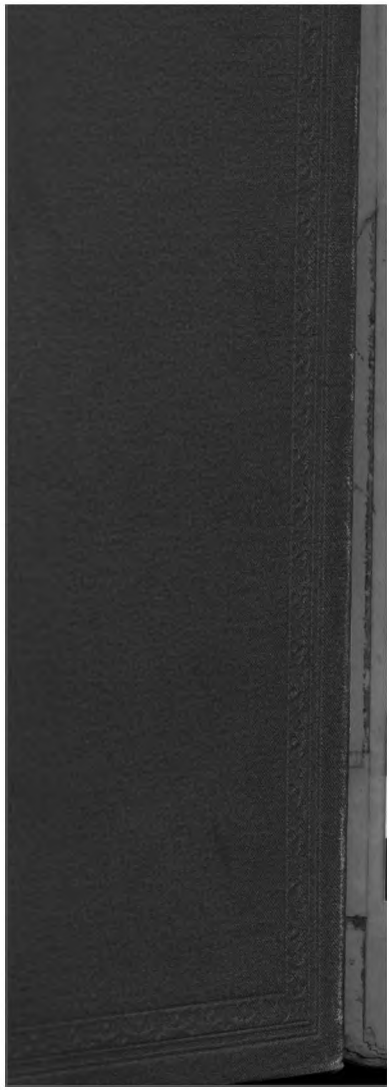
Schach der Königin!

Humoristisches Epos.

Dritte, verbesserte Auflage.

Brosch. Mk. 2. In Liebhaber-Einband Mk. 3.

Murillo.

Ein Lied vom Guadalquivir.

Miniatur-Ausgabe in Originalband. Mk. 3.